Ueber die

Grundsätze der Stimmbildung

während der Acappella-Periode und zur Zeit des Aufkommens der Oper. — 1474—1640.

Inauguraldissertation.

Der Hohen philosophischen Fakultät der Universität zu Leipzig zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt von

Bernhard Ulrich
aus Hasselfelde (Harz).

Leipzig-Vo. 1910.
Druck von Arno Theuerkorn

Erscheint gleichzeitig im Buchhandel bei
Arno Theuerkorn, Leipzig-Volkmarsdorf.

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Riemann und Köster.

Leipzig, den 1. Juli 1909.

Der Prokanzellar
gez. Köster.

Meiner Mutter!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545810_0060

Inhalt.

Seite

Einleitung VII

I. Kapitel. **Vorfragen über Singen und Stimmbildung.**

§ 1. Allgemeines über die Art und Weise des Gesangunterrichtes und und der Stimmbildung 1
§ 2. Die geistigen Anforderungen an die Sänger 10
§ 3. Allgemeine Ansprüche an die vollendete Stimme. — Stimmdefinitionen 17
§ 4. Ueber das Bewußtsein von der Stimmbildung, über ihr Wesen und ihre Herkunft 21

II. Kapitel. **Uneigentliche Mittel der Stimmbildung.**

§ 5. Die Gesangshygiene 27
§ 6. Die Körperhaltung 31

III. Kapitel. **Das Klanggepräge der Stimme.**

§ 7. Die mangelhaften Klangfarben 35
§ 8. Die brauchbaren Klangfarben 39
§ 9. Der Tonansatz 45

IV. Kapitel. **Der Lehrsatz des Rossettus** 52

§ 10. Die mittlere Tonstärke 53
§ 11. Die Atemtechnik. — Das Tremulieren 58
§ 12. Die mittlere Tonlage. — Das Distonieren 66
§ 13. Ueber einige dynamische Effekte 71

V. Kapitel. **Stimmgattungen, Register und Umfänge.**

§ 14. Die Sänger der Diskantpartien. — Fistel- und Kopfstimme. — Die Kastraten 79

Seite

§ 15. Die Gattungen der Männerstimme. — Das Brust- und Mittelregister 86
§ 16. Ueber die Umfänge der Stimmen 93

VI. Kapitel. **Die Aussprache im Gesang.**

§ 17. Die Vorübungen des Textgesanges 99
§ 18. Gebote über Richtigkeit und Deutlichkeit der Aussprache . . . 105
§ 19. Der Vokalismus im Gesang 108

VII. Kapitel. **Die Methodik der Koloraturtechnik.**

§ 20. Das Verbinden der Töne 116
§ 21. Didaktische Grundsätze zur Geläufigkeitstechnik 121
§ 22. Die Diminutionssammlungen 130
§ 23. Die Praxis der Schule der Geläufigkeit 134

Einleitung.

Seit dem Erscheinen von Hugo Goldschmidt's „Italienischer Gesangsmethode im 17. Jahrhundert" 1890, die den Standpunkt vertritt, Caccini's Vorrede zu seinen „Nuove Musiche" 1601 sei die älteste eigentliche Gesangschule, und ein eigentlicher Kunstgesang in unserem heutigen Sinne nehme von ihr aus den Anfang, haben einige namhafte Forscher bereits mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß auch das 16. Jahrhundert deutliche Spuren durchaus künstlerischen Empfindens in Dingen des Gesanges hinterlassen hat.

Die an ein geschultes Gesangsorgan gebundene Möglichkeit, dies Empfinden zum Austrag zu bringen, aber wird mindestens zum Teil bedingt von einer rationellen Behandlung der Stimme, d. h. von der Stimmbildung. So konstatiert Haberl[1]) 1891, daß bei den Chören der Acappellaperiode „die allgemeinen Gesetze über Schönheit des mit der Sprache verbundenen Tones, über Stimmbildung, Ausdruck, Vortrag usw." mehr oder weniger in Geltung waren.

P. Raphael Molitor gibt in dem Kapitel „die kirchlichen Chöre des 16. Jahrhunderts" seiner „Nachtridentinischen Choralreform" Leipz. 1901 Band I auf Grund von Theoretikern seit Conrad von Zabern 1474 einen interessanten Ausschnitt aus der Pflege der Stimmbildung in jener Zeit.

Max Kuhn in seiner „Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. Jahrhunderts", Leipzig 1902[2]) berührt stimmbildnerische Probleme in der Zeit von Coclicus 1552 bis Mersenne 1536/37 wiederholt.

Friedrich Sannemann „Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts" Berlin 1904 bringt einen kurzen Abschnitt über die ästhetische Seite des Schulgesanges, ohne den Versuch zu machen, diesen Gegenstand eingehend zu behandeln, obwohl die Schulkompendien z. B. Hermann Fincks und Christoph Praetorius'[3]) reiche Ausbeute geboten hätten.

---

[1]) Haberl „Musica Sacra" 1891 S. 66.

[2]) S. 53 ff, S. 65 ff.

[3]) Die Titel der Quellen werden im ferneren Verlauf dieser Arbeit in den Anmerkungen genau zitiert.

Endlich ist Friedrich Chrysander hervorzuheben, der als erster kurz nach dem Erscheinen von Goldschmidt's Abhandlung Gegenbeweise zu dessen Meinungen brachte. In seinem „Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesangs“[1]), legt Chrysander die Gesanglehre dieses ausgezeichneten Sängers in Uebersetzungen der auf den Kunstgesang sich beziehenden Kapitel aus dessen „Pratica di musica“ 1592 und 1622 in großer Ausführlichkeit klar.

Vorliegende Arbeit versucht, erstens an Hand der bibliographischen Hinweise in obigen Werken und anderen[2]) die Quellen auf ihren Gehalt an Grundsätzen über die Behandlung, Pflege und Entwickelung der Stimme zu prüfen und auszuschöpfen. Dabei stellt sich heraus, daß große Partien einer Anzahl von Werken, die in anderer Richtung durchaus bekannt sind, z. B. Zarlino, Zacconi, Cerone, Michael Praetorius, Daniel Friderici, Mersenne, Doni in diesem Sinne so gut wie unbekannt geblieben sind.

Zweitens wird unternommen, ein paar ganz neue Quellen zu erschließen, vor allem die Werke des Maffei und des Casa da Udene.

Die zu behandelnde Zeit erstreckt sich von Conrad von Zabern bis Mersenne und Doni. Joh. Herbst's „Musica practica“ 1642 wurde aus dem Grunde nicht mehr mit in diese Arbeit einbezogen, weil sich dieselben Anschauungen bereits bei Michael Praetorius und D. Friderici vorfinden.

Die Behandlung des Stoffes erfolgt systematisch. Durch die sachliche Anordnung von Aussprüchen über die Pflege und Vervollkommnungsmethoden der Stimme zu einem Mosaikbilde, sodaß sich selbst seitlich und örtlich zerstreute Bemerkungen durch Aneinanderreihung und Gegenüberstellung gegenseitig beleuchten und interpretieren, soll ein Ueberblick über die Stimmbildungskunst dieser Zeit gegeben werden. Hier und da werden gewisse qualitative Leistungen der Stimme, aus denen auf eine besondere stimmbilderreiche Behandlung des Gesangsorgans zu schließen ist, z. B. das Brustpiano, in die Arbeit einbezogen.

---

[1]) Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, Bde. 7, 9 und 10.

[2]) z. B. auch Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen, Leipzig 1907.

Kapitel I.

Vorfragen über Singen und Stimmbildung.

§ 1—4.

§ 1. Allgemeines über die Art und Weise des Gesangunterrichtes und der Stimmbildung.

Ein umfassendes, systematisch aufgebautes Werk über die Pflege und Entwickelung des eigentlich kunstgemäßen Singens ist, soweit unsere heutigen Kenntnisse reichen, aus dieser Zeit nicht überliefert worden. Den relativ besten Versuch in diesem Sinne hat der Neapolitaner Arzt und Sänger Giovanni Camillo Maffei im Jahre 1562 mit seinem „Discorso della Voce del Modo d'apparar di cantar di Garganta, sensa maestro" unternommen. Er disponiert seine Methode folgendermaßen:

I. Die Theorie der Stimme überhaupt und des Singens.
   a. Wesen und Zweck der Stimme.
   b. Anatomie des Stimmapparates.
   c. Das Zustandekommen der Stimmgebung.
   d. Die Eigenschaften der Stimme und ihre Ursachen.

II. Die Praxis der Gesangsdidaktik, im besonderen des Koloraturgesanges.
   a. Wesen des Koloraturgesanges.

---

[1]) Diese Abhandlung ist enthalten auf S. 5—81 des Buches „Delle Lettere del S^{or} Giov. Camillo Maffei da Solofra, Libri due. Dove tra gli altri bellissimi pensieri di Filosofia, e di Medicina u'è un discorso della Voce . . . Napoli 1562". Im Besitze des Liceo Musicale zu Bologna. Bereits 1890 hat Gaetano Gaspari im I. Band des Katalogs dieser Bibliothek ausführlich auf die Wichtigkeit dieses „Discorso della Voce" hingewiesen. Kuhn „Verzierungskunst" verweist hierauf. Neuerdings gab Franz Haböck bei Gelegenheit eines Vortrages über „Die Entwickelung der physiologischen Gesangsmethoden" am 24. März 1908 in der Wiener Ortsgruppe der Internationalen Musik-Gesellschaft nach dem Bericht der Zeitschrift der I. M. G. IX, 334 (Juni 1908) einiges aus diesem Werke. Durch eine vollständige Kopie, die mir durch liebenswürdige Vermittelung der Herren Prof. Dr. Joh. Wolf-Berlin und Prof. Vatielli-Bologna von der Comune Bologna im April 1908 bereitwilligst zur Verfügung gestellt wurde, war ich in den Stand gesetzt, den „Discorso" in der Uebersetzung einer Auswahl der wichtigsten Stellen in der Zeitschrift „Die Stimme" Jahrg. III, S. 10 ff einer breiteren Oeffentlichkeit zur Einsicht vorzulegen.

b. Zehn Regeln, wie man sich im Singen üben soll.
c. Die ersten Uebungen im Koloraturgesang mit kurzen Anweisungen dazu.
d. Zwei vierstimmige Madrigale als Musterbeispiele für das Anbringen der Passagen.
e. Fünf Regeln dazu.
f. Schwierigere Uebungen (Kadenzen) im Kolorieren.
g. Betrachtung über die Möglichkeit, mit diesen Uebungen den Koloraturgesang zu erlernen.
h. Die Melodie „Vago augeletto" dreimal mit Koloraturen verziert.
i. Vorschriften und medizinische Rezepte zur Pflege und Erhaltung der Stimme.

Maffei ist typisch für die Art und Weise, dem Schüler gelegentlich der verschiedenen Gattungen der Gesangsbetätigung Sängerregeln im allgemeinen und Anweisungen für die rationelle Behandlung der Stimme im besondern zu vermitteln. Solche Gebote, die darauf hindeuten, daß man auch der Seite des mehr als musikalisch-richtigen Gesanges Bedeutung beimaß, werden beim Einüben des Cantus planus z. B. von Conrad von Zabern, Ornithoparch, Rossettus, bei der Erlernung der Elementarlehre auf der Grundlage der Solmisation und den ersten Versuchen im mehrstimmigen Gesange z. B. von Christoph Praetorius, Sethus Calvisins, Daniel Friderici, bei den solistischen Leistungen des Koloraturgesanges z. B. von Coclicus, Hermann Finck, Maffei da Solofra, Bovicelli, Zacconi usw., ferner bei der Monodie z. B. von Cavalieri, Caccini, Durante, auch von Doni mehr oder weniger in Erinnerung gebracht.

Man erachtete keine Zeit als zu spät für den Sänger, sich die in Vergessenheit geratenen oder vernachlässigten Gesetze des künstlerischen Singens von neuem anzueignen. Conrad von Zabern richtet 1474 seine Ratschläge, den „Cantus planus gut zu singen", an Männer, welche bereits in der praktischen Ausübung des Kirchengesanges stehen. Er will Klerikern, die sonst vielleicht recht tüchtig sind, aber in ihrer Jugend durch Unwissenheit der Lehrer die ästhetische Seite des Kirchengesanges nicht kennen gelernt haben, Gelegenheit bieten, das Versäumte nachzuholen.[1])

[1]) Conrad, Magister der Theologie, war geboren in Zabern im Elsaß und lebte in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. Er war Prediger in Heidelberg und Professor an der Universität, wo er auch Vorlesungen über Musik hielt. Fernere Angaben in Eitners Quellenlexikon. — Sein für diese Arbeit in Betracht kommendes Werk erschien in Mainz 1474: De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum. Ein Exemplar ist im Besitze der Kgl. Bibliothek zu Dresden. In der Uebersetzung von Julius Richter wurde es mitgeteilt in den Monatsheften für Musikgesch. 20, 41 ff. Raphael

Die Ueberlieferung der Gesetze einer rationellen Stimmbehandlung geschah wie im Mittelalter auch in dieser Zeit fast ausschließlich mündlich. Die Theoretiker des Mittelalters gaben beiläufig nur wenige Bemerkungen über diesen Gegenstand, weil sich ihre Traktate auf das Notwendigste beschränkten. Die Erfindung des Buchdruckes veranlaßte Conrad von Zabern wohl als ersten, das Buch als Vermittler der Regeln des feinen Gesanges heranzuziehen: „Nach Lesung dieser Schrift werden die Lehrer fortan besseren Gesangsunterricht erteilen."[1]) Damit aber gibt Conrad einen verhältnismäßig ausführlichen Beitrag zur Stimmbildung selbst. Auch Maffei und Conforti[2]) bezeichnen als den Zweck ihrer Lehrbücher ausdrücklich den Unterricht „senzo maestro". Conrad selbst empfiehlt jedoch am Schluß seines Buches wiederum auch seine persönliche Unterweisung, wenn sich genug Schüler dafür finden.[3]) Den Selbstunterricht macht Hermann Finck dafür verantwortlich, daß viele Sänger die Geschmacklosigkeit begehen, Instrumentalkoloraturen zu singen, wodurch sie die besten Kantilenen so zurichten, wie wenn junge Hunde Tücher zerfetzen.[4])

Die mündliche Unterweisung blieb an der Tagesordnung. Coclicus berichtet über seinen Lehrer Josquin: „er las nie über Musik vor oder schrieb ihre Regeln auf, dennoch bildete er in kurzer Zeit fertige Musiker. Er hielt seine Schüler nicht mit langen und faden Vorschriften hin, sondern lehrte sie sogleich mit wenig Worten die Regeln des Gesanges durch die Praxis".[5])

Molitor, die nachtridentinische Choralreform I, 1901, benutzt diese Uebersetzung. Obige Stellen: Monatshefte f. M. 20, 97.

[1]) Monatsh. f. M. 20, 96.

[2]) Breve et facile maniera d'esercitarsi ad ogni scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera, per contare, et far la dispositione leggiadria, et in diversi modi nel loro valore con le cadenze, ma ancora per potere da se senza maestri [!] scrivere ogni opera et aria passegiata, che vorranno et come si notano. et questo ancora serve per quei che sonano di Viola, o d'altri instromenti da fiato per sciogliere la mano et la lingua et per diventar possessore delli sogetti et far altre inventioni da se fatte da Gio. Luca Conforto. In Roma ... (1593). Nach Kuhn: Die Verzierungskunst. S. 12.

[3]) Monatsh. f. M. 20, 104.

[4]) Practica musica, Wittenberg 1556. 4. Buch: De arte eleganter et suaviter cantandi, 7.—8. Seite: Multi quoque de eorum numero sunt, qui Autodidacti nullo praeceptore usi fidibus utcunque canunt et illis coloraturis Organicis, quae quidem, mendosae sunt, inter canendum uti non verentur, quorum aliqui optimas cantilenas non secus ac catuli lacinias miserrime discerpunt.

[5]) Compendium umsices descriptum ab Adriano Petit Coclico Discipulo Josquini De Pres ... Norimbergae .. 1552. Blatt 31b—35b das Kapitel: De elegantia, et ornatu ant pronuntiatione in canendo. „Item Praeceptor meus Josquinus d. P. nullam unquam praelegit aut scripsit Musicam, brevi tamen

Neben ihrer eigentlichen Aufgabe des Dirigierens hatten die Kapellmeister an fürstlichen Höfen die Funktion, die Kapellknaben in den Anfangsgründen des Gesanges und damit wohl auch in der Stimmbildung zu unterrichten; „ain Capelmaister der sol der Knaben Praeceptor sein vund sy lernen".[1])

Bontempi[2]) sagt, ein lebhafter Gedankenaustausch fand zwischen den Schülern und dem Meister der römischen Sängerschule zur Zeit des Papstes Urban VIII. (1623—44) statt. Mit besonderer Verehrung spricht Caccini von seinem Lehrer, dem berühmten Scipio del Palla[3]), Coclicus von seinem innigen Verhältnis zu Josquin: „noch Kind, überließ ich mich mit vollstem Vertrauen Josquin, dem edelsten der Musiker".[4])

Die Enge der Lebensführung zwischen Lehrer und Schüler — genossenschaftliche Einrichtungen waren damals überhaupt im Schwange (die Bursen an den Universitäten) — wie sie z. B. in den großen Kapellen von Wien, München, Venedig, Rom[5]) gang und gäbe war, hat auch ihren Grund in einer besseren Kontrolle der Schüler, die ihr Leben nach gewissen Regeln führen und eine bestimmte Sängerdiät befolgen sollten. Hauptsächlich aber war es die dem Gesangsmeister obliegende Aufsicht über die stimmlichen Uebungen der Schüler, die alle „sotto l'udito del Maestro"[6]) stattfanden.

Die Grundsätze der Methode des Gesanges waren dieselben, wie die der andern freien Künste: Nachahmung und Uebung.[7]) Als bestes Objekt der Nachahmung galt der Lehrer selbst. Deshalb werden an ihn besondere Ansprüche gestellt. Coclicus rät zu einem Lehrer — wobei er jedenfalls an Josquin denkt — „der mit einem gewissen natürlichen Antriebe froh und mit wohlklingender Stimme singt und die Musik durch die künstlichen Reize der Klauseln köstlicher zu gestalten weiß".[8])

---

tempore absolutos Musicos fecit, quia suos discipulos non in longis et frivolis praeceptionibus detinebat, sed simul canendo praecepta exercitium et practicam paucis verbis docebat."

[1]) Br. Hirzel: Dienstinstruktion etc. der Hofkapelle Ferdinand's I. aus dem Jahre 1527. Sammelb. d. I. M. G. X, 152.

[2]) Gio. Andrea Bontempi: Istoria musica. 1695 S. 170.

[3]) Vorrede der Nuove Musiche 1601, siehe Goldschmidt, Italienische Gesangsmethode S. 14.

[4]) Coclicus, Compendium musices: Puer admodum tradebar in fidem nobilissimi Musici Josquini.

[5]) Der „magister puerorum" der päpstlichen Kapelle 1547 wohnt mit den Knaben zusammen. — Haberl: Die römische Schola cantorum. S. 88.

[6]) Bontempi, Istoria musica S. 170.

[7]) Coclicus, Compendium musices: Nec musica extra liberalium artium numerum posita est, ideo eadem quoque via qua rel Rhetorica, vel alia ars addiscitur Arte nimirum, exercitatione, et imitatione.

[8]) Ebenda: ut Praecept rem eligat, qui naturali quodam instinctu laete ac suaviter canit, ac clausularum levocinijs Musicam laetam reddit.

„Denn was für einen Lehrer man in der Jugend bekommen hat, eben solch ein Sänger wird man.“[1]) Der Lehrer soll der Ratgeber des Schülers sein, der Stab, an dem er seine ersten Schritte tut.[2]) Ferner sagt Cerone: Es ist eine alte Weisheit, daß mancher Lehrer zwar viel weiß, aber nicht unterrichten kann. Ein anderer aber weiß zu unterrichten, doch hat er keine Geduld.[3]) Mersenne bringt einige Selbstverständlichkeiten: Der Lehrer muß ein tadelloses Gehör haben. Er muß eines Instrumentes entbehren können, um die Richtigkeit der Stimme zu prüfen.[4]) Er muß eine gute Stimme von einer schlechten unterscheiden können. — Der Lehrer muß selbst singen können! Cerone sagt: „Der Meister glaube nicht, daß allein die guten Ratschläge zur Ausbildung seiner Schüler genügen. Man will auch entsprechende Leitungen bei ihm sehen. Denn die Anfänger achten nicht so sehr auf das, was er sagt, als vielmehr auf das, was er tut, und darauf, wie er singt oder spielt.“[5]) Mersenne sagt: „Ein Mangel vieler Gesanglehrer besteht darin, daß sie selbst keine guten Stimmen haben, die geeignet wären zum Gesangsvortrag und zur Ausführung der Zierden, welche die Arien verschönern, und daß sie selbst nicht gut genug jede Silbe aussprechen, sodaß sie diese Dinge auch von ihren Schülern richtig ausführen lassen könnten.“[6]) Von der Wichtigkeit des Vorsingens bei der Einübung der Manieren spricht Michael Praetorius: „Und ob zwar einen Trillo recht zu formieren, unmöglich ist außm vorgeschriebenen zu lernen [d. h. aus einem Buche], es sey denn, daß es viva Praeceptoris voce et ope geschehe, und einem vorgesungen und vorgemacht werde, darmit es einer vom andern, gleichwie ein Vogel vom andern observieren

---

[1]) Ebenda: Qualen enim quisque Praeceptorem nactus es in iuventute, talis efficitur cantor.

[2]) Domenico Pietro Cerone, El melopeo y maestro, 1613 in Neapel erschien. S. 72: El Maestro ha de ser da auertencia del discipulo: ha de ser el palo que se sustente en los primeros passos.

[3]) Cerone, El melopeo. S. 74: y no es cosa nueva el ver à vn Maestro que sabe mucho, y no sabe enseñar; sabe mucho para el, y poco para los otros; y otro que sabe enseñar, mas no tiene paciencia.

[4]) Mersenne. Harmonie universelle, II, 1637. S. 355: les maistres qui ont la voix et l'oreille iuste, n'ayent pas besoin d'instrument pour former la voix des enfans. Auch II, 353.

[5]) Cerone El melopeo. S. 72: No se ha de persuadir el Maestro que solo los buenos auisos sean bastantes à la institucion de sus dicipulos, porque requierense tambien los effetos conformes; puestoque los nueuos cantantes no miran à lo que dize, mas à lo que haze y como haze cantando ò tañendo el Maestro.

[6]) Mersenne, Harm. univ. II, 357: Or l'une des choses qui manquent aux Maistres ordinaires vient de ce qu'ils n'ont pas eux mesmes de bonnes voix propres pour reciter, et pour executer les beautez qui embellissent les airs, et qu 'ils ne prononcent pas assez bien chaque syllabe pour faire executer les mesmes choses à leurs escoliers.

lerne".[1]) Das Vorsingen war durchgängig Sitte in den norddeutschen Lateinschulen des 16. Jahrh., wie Sannemann nachgewiesen hat.[2])

Das zweite lebendige Vorbild für den Schüler war der in der Praxis stehende Sänger. „Der Schüler verkehre mit Sängern, welche den Koloraturgesang beherrschen, weil durch das Anhören eine gewisse innere Anschauung und Idee haften bleibt, deren Hilfe nicht gering zu achten ist".[3]) Den Schülern der römischen Schule war es erlaubt, in den Kirchen Roms die Gesänge so vieler ausgezeichneter Künstler zu beobachten, die unter Papst Urban VIII. (1623—1644) blühten. An ihrem Beispiele versuchten sie sich, wenn sie wieder zu Hause waren, und legten ihrem Meister Rechenschaft davon ab.[4])

Die Darbietung des Stoffes sollte folgerichtig und nicht sprunghaft vor sich gehen, wie Cerone sagt.[5]) Mit dem Leichten anfangen und zum Schweren fortschreiten, ist eine bewährte Vorschrift der Weisen.[6]) Aus diesem Grundsatze heraus wurde der Cantus planus vor dem Figuralgesange geübt, was Sannemann für die norddeutschen Lateinschulen nachweist. Wenn aber Zacconi den Tremulo als die wahre Tür bezeichnet, um hinter die Passagenkunst zu gelangen[7]), so scheint er den Grundsatz einer allmählichen Steigerung der Schwierigkeiten hintanzusetzen. Daniel Fridericis Bemerkung „Dienen derwegen ganz nicht zur Musik die Knaben, welche man mit schlagen und streichen zur Musik antreiben muß"[8]), deutet außer auf andere ersichtliche Gründe

---

[1]) Michael Praetorius. Syntagma Musicum. 1614—20. III, 237.

[2]) Dr. Friedrich Sannemann, Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den Evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrh. Ein Beitrag zur Geschichte des Schulgesanges, Berlin 1904. S. 94. Auf ihm fußt Raulenstrauch, Luther und die Musik in Sachsen, S. 94.

[3]) Maffei, Discorso sulla voce 1562: che voglia conversare con quelli, che con molto leggiadria cantano die gorga, perch' il sentire lascia nella memoria una certa imaggine, ed idea, la quale porge aiuto non picciolo. S. 17 der mir vorliegenden Kopie, welche 48 Seiten umfaßt. Das Original umfaßt die Seiten 5—81 der „Lettere" des Maffei. Siehe Seite 1, Anm. 1 vorliegender Abhandlung. Auch ferner zitiere ich nach den Seiten der Kopie.

[4]) Bontempi, Istoria, S. 170: l'andare a cantar quasi in tutte le Musiche che si faceuano nelle Chiese di Roma; e l'osseruare le maniere del Canto di tanti Cantori insigni che fioriuano nel Pontificato di Vrbano Ottauo; l'esercitarsi sopra quelle, ed il renderne le ragioni al Maestro, quando si ritornaua a Casa . . .

[5]) S. 74: modo de enseñar, cuyo orden sea seguro y seguido, y no saltario y desordenado; lleno de mil vanidades y charlerias.

[6]) S. 349 ebenda.

[7]) Siehe unten S. 145, 1.

[8]) Daniel Friderici: „Musica figuralis oder . . . Singekunst" ist in ihrer Neuauflage vom Jahre 1624 um das Kapitel 7: „Von etlichen Regulen zierlich zu singen" bereichert worden. Ein Exemplar hiervon in Dresden. — Obiger Satz in Regel 1.

darauf hin, daß man den Schülern manchmal Leistungen zumutete, für die sie noch nicht reif waren.

Neben dem Grundsatz der Folgerichtigkeit in der Ausbildung des Sängers kam das Prinzip der Abwechselung im Uebungsstoff zur Geltung. So läßt Blasius Rossettus mit den Uebungen im kunstgerechten Tonverbinden, was er eine „delectatio" nennt, den Choral als ein wesentliches Förderungsmittel für den eigentlichen Kunstgesang abwechselnd singen.[1])

Nunmehr sind die rein didaktischen Prädispositionen zu betrachten, die vom Gesangsschüler zu verlangen sind. Die Hauptvorbedingung einer eigentlich stimmlichen Veranlagung wird später in Betracht gezogen.

Es wurde bereits erwähnt, daß die Aneignung stimmlicher Fertigkeiten durch Nachahmung und Uebung vor sich geht. Die Nachahmung beruht auf der möglichst präzisen Erfassung des anzueignenden Tonmateriales durch das Ohr. In diesem Sinne sagte Diruta: Man kann die Stimme (sc. ihren Klang) nicht aufschreiben; deshalb muß man lernen, sie mit dem Ohre zu erfassen.[2]) Oder Friderici: Die Discipuli sollen nachsingen, was der Praeceptor vorsang, „damit sie ihm die Stimme und den Ton lernen abnehmen, und also täglich geschickter zu anderer Musik gemacht werden".[3]) Coclicus verlangt, daß der Schüler seinen Lehrer durchaus getreu nachahme.[4]) Die Strenge, womit man die Schule der Nachahmung übt, wird noch ersichtlicher bei Mersenne: Zuerst intoniere der Lehrer, dem Ohre des Schülers deutlich vernehmbar, mit der Stimme, was das Beste ist, einen Ton, oder schlage ihn auf irgend einem Instrument an. Der Schüler selbst ahme und bilde mit der Stimme einen dieser Klänge, alsdann einen anderen nach, immer unter Aussprache derselben Silbe, z. B. von „La", wenn man will; der Schüler gewöhne sich daran, einen jeden Ton nachzubilden und nachzuahmen, den er hört. Der Lehrer aber mache ihm den hörbaren Unterschied zwischen einer wohlgelungenen und mißlungenen Nachbildung des Tones, wie auch den für das Ohr merklichen Unterschied zwischen einem unbedingt gleichmäßigen und fest ausgehaltenen und

---

[1]) Blasii Rossetti Veronensis Libellus de rudimentis Musices. Letzte Seite: Veronae, per Stephanum, et fratres de Nicolinis de Sabio, sumptu et requisitione D. Blasii Rossetti presbyteri, in Ecclesia maiori Organista. 1529. mense Septembrio. Exempl. Hofbibliothek Wien. Bl. c. III. (Siehe auch Molitor I.)

[2]) Girolamo Diruta, Il Transilvano II. Teil 1609. Buch 4, S. 24: La uoce non si puo scriuere, nè tam pocad'essa dare esempij, fa dibisogno apprenderla con l'orrechio.

[3]) Friderici Musica figuralis oder Singekunst 1624, vor dem 1. Exemplum der Diminutionsbeispiele.

[4]) Coclicus, Compendium: discipuli Praeceptorem fideliter imitantur.

einem variablen, ungleichmäßigen und distonierenden Tone deutlich und klar . .[1]).

Sehr große Bedeutung aber mißt man, nach der Häufigkeit der Aussprüche über diesen Punkt zu urteilen, der Intensität des Uebens, dem Fleiße überhaupt bei. Coclicus, als Verkünder der Lehren des Josquin, gestattet einen Ausblick, mit welchem Eifer die Sänger der Niederländischen Schule, sich des Uebens unterzogen haben mögen . . . im Schweiße seines Angesichts soll der Schüler arbeiten und sich gewissermaßen Gewalt antun, täglich seine Uebungen zu wiederholen . .[2]). Ueber die Folgen des vorzeitigen Ablassens von unverdrossenem Ueben sagt Maffei: Meine Uebungen müssen sehr oft wiederholt werden. Man folge nicht dem Beispiel derjenigen, die mit ein oder zwei Versuchen ihre Absicht nicht erreicht haben und plötzlich davon ablassen. Sie beklagen sich über die Natur, die ihnen keine Fähigkeit und kein Talent verliehen habe. Die Schuld daran hat allein ihre Trägheit[3]). Von Jugend auf soll man sich fleißig „in voce und pronunciatione“ üben, sagt Mich. Praetorius[4]). Nach Cerone ist

---

[1]) Mersenne, Harm. univers. II, 339: C'est que le Maistre au commencement entonne à l'oreille du Disciple, auec la voix, qui est le meilleur, ou bien auex quelque instrument, et luy face ouyr, imiter, ou contrefaire (!) de mesme auec la voix vn de ces sons, puis vn autre, sous la prononciation tousiours d'vne seule et mesme silabe, qui sera le „La“, si l'on veut; et face acoustumer ainsi le Disciple à contre-faire (!) ou imiter on chacun des sons qu'il oyra, sous la prononciation de la mesme silabe seule, et luy face à mesme temps remarquer et connoistre la difference qu'il y a sensible à l'öuye entre le contre-faire ou imiter pas bien; comme encore la difference qu'il y a sensible à l'öuye entre vn son bien vniforme, égal, ou ferme, qui se maintienne, et vn son variable, inégal, ou qui se relache en haut ou en bas . . .

[2]) Coclicus, Compendium, Bl. 32 lautet die ganze Stelle: Sed arduum in primis est gutture ista pronuntiare, nisi, multum insudet ac laboret puer, ac vim quodam modo sibi faciat, et subinde, in dies secum repetat usque quo notitiam et usum paraverit in hac arte ut ne quidem linguam moveat, sed ex gutture recte et ornate pronunciet. Siehe unten S. 49, wo diese Stelle ausgiebig behandelt wird. — Aehnliche Meinungen über die Anstrengungen bei den Gesangsübungen äußern z. B. Zacconi: „der Schüler lerne im Schweiße seiner Arbeit“ (Vierteljahrsschrift für Musikw. 9, 278, Chrysander: Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges) und Sethus Calvisius: 1612, Musicae artis praecepta, Jena, in den „Canones quidam de canendi ratione“ Bl B 3, Regel 2: „Crebrâ etiam exercitatione et excitata intensione adjuvanda.“

Ueber Calvisius vergl. auch Rautenstrauch, S. 93.

[3]) Maffei, Discorso, 17: che debba fare quest'essercitio spessissime fiate, senza far com'alcuni fanno, i quali, in una ò due volte ch'il loro intento non accapano, subbito, lasciano, e della Natura si dogliono che non abbia loro data l'attezza, e dispositione che se ce richiede. Onde attribuendo à lei quello ch'alla pigritia loro attribuir si deve, fanno (à mio giudicio) grand'errore.

[4]) Mich. Praetorius, Synt. music. III, 230. — Ueber möglichst frühzeitigen Beginn des Gesangsstudiums auch Coclicus, siehe Kuhn S. 56.

die Häufigkeit des Uebens das wirksamste und beste Mittel, um die Stimme zu pflegen, zu läutern und zu vollenden. Denn täglich könne man an den Kirchenglocken beobachten, je öfter sie geläutet würden, um so reiner und vollkommener würde ihr Klang. Aehnliches ließe sich auch an den musikalischen Instrumenten beobachten[1]).

In erster Linie soll es Sache des Lehrers sein, zu beurteilen, ob der Schüler gut oder schlecht singt, und ihm demgemäß fernere Anweisungen zu geben. Zacconi aber rät dem Sänger auch, „sich bei treuen Freunden zu erkundigen, ob die Gorgia (Koloraturen), die man singt, Vergnügen erzeugt und ob sie gut tönt; denn viele bilden sich ein, sie machen zu können, leisten aber so gut wie garnichts“[2]). Der ausschlaggebende Beurteiler des Gesungenen aber soll das eigene Ohr sein. Wie Zacconi verweist Coclicus den Sänger auf das mehr oder weniger große Vergnügen, welches er den Zuhörern bereitet, als auf eine Richtschnur für die Güte seines Gesanges: „Aber er wird sich auch immer der Entscheidung des eigenen Gehöres bedienen. Denn die Ohren merken leicht, was richtig oder falsch geschieht, und sie sind die Lehrmeister der wahren Gesangskunst. Denn was, frage ich, besteht für ein Unterschied zwischen dem Gebell eines Hundes und jenem, der weder hört noch merkt, was oder wie er singt?“[3]) Treffend bemerkt Cerone: Der vollendete Sänger singt mehr mit dem Ohre als mit dem Munde; denn das Ohr ist der Zaum und der Zügel, mit dem er den Drang und das Ungestüm der Stimme, den gemeinsamen Fehler aller Anfänger, bezähmen und beherrschen soll[4]).

Auf diesem Wege, als alleinigen Richter über Schön und Häßlich im Gesange nur das eigene Ohr anzuerkennen, ging man

---

[1]) Cerone, 327: La segunda cosa necessaria para conseruar y perficionar la voz, es que vsemos muy à menudo el exercicio; porque es medio muy efficaz muy poderoso para conseruar, purgar y perficionar la voz, el exercicio del cantar (lo qual experimentamos cada dia en las campanas; que quanto mas se tañen, tanto mas van purificando y perficionando el sonido; la mesma esperiencia vemos en qual quiera instrumento musico.

[2]) Nach Chrysander. Vierteljahrschrift f. M. 7, 343.

[3]) Coclicus, Compendium: „Studebit antem in primis cantor, ut auribus hominum placeat, et canendo voluptatem ipsis, sibi vero admirationem, et favorem comparet. Adhibebit semper etiam suarum aurium iudicium. Aures enim quid rectè, quidue secus fiat, facile intelligunt, et sunt verae artis canendi magistra. Onid enim interest quaeso inter canis latratum, et eum qui nec audit, nec observat, quid, et quomodo canat?“

[4]) Cerone, 70: el perfecto cantante mas canta con la oreja, que con la boca: porquanto la oreja es el freno, y es la rienda con que se han de guiar y domar los impetus y furias de la boz, la qual tambien es comun à los frutos.

bis dahin, die Objektivierung der Stimme durch das Echo auszunutzen. Maffei empfiehlt dies Mittel dreimal: „Das Echo weist die Stimme des Schülers in die rechte Bahn“[1]). Man übe in echoreichen Tälern, vor Felspartien, in Höhlen usw., weil man dort leicht die Güte seiner Koloraturen prüfen kann[2]). Auch die römische Schule machte ausgedehnten Gebrauch von dieser ausgezeichneten Selbstkontrolle im Singen: Die Uebungen außerhalb der Schule bestand darin, vor der Porta Angelica oft zu singen und das Echo, welches am Monte Mario widerhallte, anzuhören, um danach die eigenen Manieren im Singen zu beurteilen[3]).

§ 2. Die geistigen Anforderungen an die Sänger.

Man darf annehmen, daß die Mehrzahl der Sänger des 16. Jahrhunderts außer über ihr Fachwissen über ein angemessenes Maß von Allgemeinbildung verfügten, daß hingegen Mahnungen, der Sänger müsse auch lesen können, nur Ausnahmefälle niederen Bildungsgrades betrafen[4]). Schulen, in denen die Gesangszöglinge eine genügend lange Zeit Unterricht genossen, ließen es sich angelegen sein, ihren Schülern neben der eigentlich musikalischen auch eine umfassende Allgemeinbildung zukommen zu lassen. Kloster- und Stiftsschulen, ursprünglich als Chorschulen für die Kirche gedacht, erweiterten sich mit dem Aufblühen des Humanismus zu allgemeinbildenden Anstalten[5]). Aus Klosterschulen gingen z. B. Zacconi und Banchieri hervor. „Magistri in musica et cantu“ und „in g r a m m a t i c a“ anzustellen und ein Gym-

---

[1]) Maffei, Discorso, 17: . . il discepolo ammonito da Echo nella voce.

[2]) Ebenda, 16: lo luogo dove si deve far questo esercitio, sia in parte nella quale, la solitaria Echo risponde, si come sono alcune ombrose valli, e cavernosi sassi (S. 18. in alcuna risonante valle, o spelonca), ne'quali rispondendo ella à chi seco ragione; e cantando con chi seco canta, potrà facilmente dimostrare, se buoni, o nò i passaggi sono, e fare di viva voce, ufficio.

[3]) Bontempi, Istoria 170: Gli esercitij poi fuori di Casa, erano l'andar spesse volte a cantare e sentire la risposta da vn'Echo fuori della Porta Angelica, verso Monte Mario, per farsi giudice da se stesso de'propri accenti.

[4]) Ornithoparch, Musica activa, 1517, Bl Iff, sagt von den Kirchensängern: Vix quidem legere possunt. — Der Modus examinis der Capella Pontif. 1545 Gerbert, Scriptores III 282 f: Bei dem neu eintretenden Sänger ist zu prüfen, „si sciat bene legere“.

[5]) Rautenstrauch, 19: Hauptpflegestätten der kirchlichen Musik vor der Reformation waren die Schulen. Die Meißener Domschule, Stiftsschulen in Bautzen und Wurzen waren ursprünglich Chorschulen für die Kirche.

nasium zu errichten, wurde das Kapitel von St. Peter (1534) beauftragt, um einheimische Sängerkräfte heranzubilden[1]). Die „Cantores" der deutschen Lateinschulen gehörten meist dem Stande der akademisch Gebildeten an.

Nach Bontempis Bericht über den täglichen Lehrplan der römischen Sängerschule (s. o. S. 4) war je eine Vormittags- und Nachmittagsstunde der Literatur gewidmet[2]). Ebeling[3]) trifft wohl etwas Richtiges, wenn er „meza hora negli ammaestramenti appartenenti alla Teorica" übersetzt: „Nachmittags wandten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles an". Doch kann man vielleicht auch, was speziell Bedeutung für die Sänger haben mag, einige Auslassungen über Stimmphysiologie darunter verstehen: Erörterungen über die Gründe der Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche usw. der Stimme an Hand der Antike, wie sie Zarlino über Aristoteles', Theophrast's, Ptolomaeus' Theorien anstellte[4]). Maffei und Cerone, beides Sänger, verfügten über ein für ihre Zeit geradezu gediegenes Wissen in der Physiologie der Stimme. Ihre Gewährsmänner waren vor allem Aristoteles und Galenus, dann auch Avicenna. Auf teilweise eigenen Untersuchungen beruhte die Stimmphysiologie des Mersenne. In diesem Sinne ist er von Gordon Holmes[5]) gewürdigt worden. Hervor-

---

[1]) Haberl, Schola cantorum, 76.

[2]) Bontempi, S. 170, gibt diesen Stundenplan: vormittags „vn'hora nel cantar cose difficili e malageuoli, per l'acquisto della esperienza; vn'altra nell'esercitio del Trillo; vn'altra in quello de'Passaggi; vn'altra negli studij delle Lettere; et vn'altra negli ammaestramenti et esercitij del Canto". — Nachmittags: meza hora negli ammaestramenti appartenenti alla Teorica: vn' altra meza hora nel Contrapunto sopra il Canto fermo; vu'hora nel riceuere e mettere in opera i documenti del Contrapunto sopra la Cartella; vn'altra negli studij delle Lettere; il rimanente del giorno nell' esercitarsi nel suono del Clauicembalo; nella compositione... secondo il proprio genio.

[3]) Carl Burney: Tagebuch einer musikalischen Reise, übersetzt von Ebeling. Hbg. 1772 Bd. I S. 309 ist Zusatz von Ebeling.

[4]) Zarlino, Sopplimenti musicali 1588, S. 58 ff..

[5]) Die Geschichte der Laryngologie von Dr. Gordon Holmes in London (1885), übers. von Dr. Otto Koerner. Berlin 1887. S. 36: „Mersenne besaß eine große praktische Bekanntschaft mit musikalischen Instrumenten und war dadurch in den Stand gesetzt, die Anschauung, daß Veränderungen in der Größe des Stimmcanals Veränderungen der Tonhöhe zur Folge hätten, durchaus zu verwerfen. Er bemerkt, daß nach den Gesetzen der in Röhren entstehenden Töne die Länge oder Geräumigkeit der Röhre verdoppelt werden müßte, um die tiefere Oktave irgend eines Tones hervorzubringen. Da aber eine solche Veränderung am Kehlkopf unmöglich ist, und da die menschliche Stimme einen Umfang von zwei oder drei Oktaven hat, so muß die Stimmhöhe von der Gestaltung der mit dem Kehlkopf verbundenen Luftwege unabhängig sein. Er war auch mehr als seine Vorgänger geneigt, die Vibration der Stimmbänder bei der Stimmerzeugung in Betracht zu ziehen." — Vergl.

zuheben ist Mersenne noch als Mitentdecker der Obertöne und vor allem deshalb, weil er als erster die wesentliche Bedeutung der Stellungen des Zungenrückens für die Bildung der Vokale erkannt hat (Harm. I. Pr. 43).

Alle derartigen, über das eigentliche Gebiet des Sängers hinausgehenden Bestrebungen zeigen an, daß man bemüht war, das Wissen des Sängers im Renaissance-Sinne einer harmonischen Ausbildung des Geistes zu vertiefen. Zacconi[1]) war Sänger, Komponist, Schriftsteller, Geistlicher. Er erfand eine Maschine zum Wasserheben, machte Entwürfe zum Kupferstechen usw.

Die rein musikalische Bildung stellte hohe Ansprüche an den Sänger, der wenig galt, wenn er nicht ein ebenso guter Komponist war. Noch herrschte die Guidonische Meinung: Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia[2]). Von der glänzenden Stellung der Sängerkomponisten, einer durchgängigen Erscheinung dieser Zeit, berichtet Zacconi (Kp. 6) ausführlich. Der vorhin angezogene Modus examinis der päpstlichen Capelle[3])(1545) erhebt außer anderen Ansprüchen diesen, der Sänger muß den Kontrapunkt hinreichend singen können womit wenigstens die Fertigkeit in der Komposition, möglicherweise aber auch die Fertigkeit im Diminuieren aus dem Stegreif gemeint ist, nämlich ein besonderer Fall der Kompositionstechnik[4]). Antonio Brunelli, Domkapellmeister in Prato, schrieb 1606 zum Gebrauch seiner Schüler im Gesangunterricht eine Musiklehre[5]), die mit dem Notenlesen beginnend, bis zur Komposition im imitatorischen Stil führt und also beweist, daß die Komposition immer noch als unerläßlich für den Sänger erachtet wird.

Mersenne, Hermon. univ. I, livre de la voix, Prop. 4 und 16. Ferner: livre des chants S. 155: lorsque la voix décent alle se detend et se débaude, comme alle se tend, quand elle monte, puisque le graue et l'aigu des sons vient de la tension ou de l'abaissement de la chorde.

Vorläufer Mersennes in der Stimmphysiologie des 16. Jahrh. sind Vesal, Fallopius, Cardanus, Codronchius (de vitiis vocis, Francof. 1597), Casserius (de vocis anditusque organis, Ferraria 1600), Fabricius (de voce et au dit u 1600 Ven. — de Locutione et eius Instrumentis, Ven 1601).

[1]) Vierteljahrschr. f. M. 10, 548.

[2]) Findet sich z. B. bei Adam von Fulda, Gerbert III, 347, bei Angelo da Picitono, Fior Angelico di Musica 1547. Cap. 14.

[3]) S. o. S. 10 Anm. 4. — Der Modus examinis, das Cap. III der Constitutiones Capella Pontificiae, lautet nach Gerbert III, 382 (auch Haberl, Schola cantorum 96): Postquam R. P. D. dictae Capellae Magister proposuerit collegio cantorum praefatum cantorem instantem per dictum collegium examinandum, primo considerandum est, si cantor examinandus habeat bonam et perfectam vocem; secundo, si cantet bene cantum figuratum; tertio si cantet sufficienter contrapunctum; quarto, si cantet cantum planum; quinto, si sciat bene legere.

[4]) Das Diminuieren als stimmliche Leistung, s. u. Kap. VII.

[5]) Ant. Brunelli, Regule utile .. a cantare, 1606.

Bezeichnend aber ist diese Bemerkung Brunellis: „Auf meinen einsamen Reisen, um die vielen Schulen besonders in Rom und auch in vielen andern Städten kennen zu lernen, habe ich nicht nur viele Sänger, sondern sogar Gesangsmeister gesehen und gehört, welche, da sie nicht Komponisten waren, im Gesang nach einer gewissen, aus der Praxis geschöpften Methode unterrichteten und die Wissenschaft oder die von den Alten überkommenen Regeln vernachlässigten, als ob sie ein Schloß ohne Fundament errichten könnten“[1]). Es ist wahrscheinlich, daß mit diesen „Regeln“ nicht so sehr die Kompositionstechnik, als vielmehr die Elementarlehre als notwendige Grundlage des Figuralgesanges, die Sicherheit im Notensingen gemeint ist, welche die Gesanglehrer versäumten, exakt einzuüben. Allerdings konnte sich der Kunstgesang nicht mit der Praxis des bloss gehörmäßigen Eindrillens der Stimmen begnügen. Frühzeitig werden die Knaben angehalten, die Claves, Voces, Solmisation, Mutationen, Tempeora Modi zu erlernen. Mit dieser Aufgabe befassen sich zahllose Kompendien jener Zeit. An Hand des in ihnen niedergelegten Materials beschreibt Sannemann[2]) ausführlich die Methode, nach Noten singen zu lehren und zu lernen. Ein Sänger, welcher einen Beruf daraus macht, gut zu singen, darf keine Schwierigkeiten kennen, weder die weiter und ungebräulicher Sprünge, noch die der Modi, Tempora oder Prolationen. An ihm ist es, beizeiten darin firm zu werden[3]). Bauchieri[4]) spricht von der Sicherheit, welche dem Sänger das durch häufige Uebung in der Solmisation erworbene Bewußtsein des Tonsystems verleiht. Den Einfluß der Festigkeit in der Elementarlehre sogar auf den Ausdruck im Gesang kennzeichnet Friderici ungefähr mit diesen Worten: Wer die Modi kennt, singt fröhlicher und standhafter. Er geht sicher wie einer in freiem Felde, der sieht, wohin er geht, und nicht wie einer in einem dunkeln Walde[5]).

---

[1]) Ma hauendo scorsò solo per imparare molte Scuole, e per principio Roma con molte altre Città, non solo ho visto ed sentito molti Cantori, ma Maestri proprij, che per non esser Compositori insegnano cantare più per una certa pratica, che per scienzia, ò Regole trovate da nostri maggiori, come se si potesse fabricare un Palazzo senza fondamento. — Katalog des Liceo Music. in Bologna, I. 315 b.

[2]) S. o. S. 6, Anm. 2.

[3]) Nach Zacconi, Pratica di musica, I, Kap. 54: ma bene serà vergogna di quel cantore che facendo professione di cantar bene all'improviso, non le [sc. salti difficili et inusati] saprà cantare; che quì non vale la scusa di dire che le sono difficultà de Modi, de Tempi, ò die Prolatione, et che l'huomo non si cura di saperle essendo cose demesse; ma bisogna confessare di non hauer pratica in trasportar la voce si lontana, et si distante. Mi è parso di far mentione de questi quasi inusitati salti: accioche vedendole il cantore s'essercitii in essi, et se li facci familiari...

[4]) Adriano Bauchieri, Cartella musicale, 3. Aufl. 1613—14, S. 10.

[5]) Friderici, Musica figuralis, nach der 21. Regel.

Doch auch wiederum nicht zu viel Theorie! „Der Gesangschüler befasse sich nicht mit den weitschweifigen Schriften der Mathematik-Musiker, die soviele Arten von Augmentations- und Diminutionszeichen erdacht haben, ein fruchtloses Beginnen, das sehr viel Zank und Streit heraufbeschwört und jede durchsichtige Einfachheit kompliziert macht“[1]). Auch die mannigfachen Versuche von Ramis de Pareja bis auf Mersenne, die Solmisation zu vereinfachen oder abzuschaffen, haben den Sinn, die Theorie leichter faßlich zu gestalten, um dem Gesangschüler den Weg seines Studiums nicht unnötigerweise zu erschweren[2]).

Ueber die seelische Verfassung, in welcher sich der Sänger produziert, ist Folgendes zu bemerken: Der Sänger sei bei der Sache, er lasse sich nicht ablenken[3]) Er eigne sich zuerst das Geistige an, was er singen will[4]). Man richte beim Singen seine Aufmerksamkeit mehr auf den Text als auf die Noten und lege seine ganze Seele in die gesungenen Töne[5]). „Die Noten sind das Körperliche, die Worte aber die Seele der Musik. Und da der Leib der Seele als dem besseren Teile nacheifern soll, so sollen auch die Noten sich nach den Worten richten“ usw.[6]). Diese wenigen allgemeinen Hinweise auf den Ausdruck im Gesang mögen vorläufig genügen. Spezielle Forderungen bezüglich des Gesangvortrags werden in dem ferneren Verlauf dieser Arbeit, deren Thema gerade an sie zum Teil anknüpft, an ihrem Orte einbezogen.

Um die Eindringlichkeit und Freiheit im Vortrag zu steigern, rät Vicentino dem Sänger, sich nicht an das geschriebene Blatt zu binden, sondern seine Partie auswendig vorzutragen[7]). Auch Conforti und Banchieri verweisen auf die Hilfe des Gedächtnisses; besonders sei der Morgen der gedächtnismäßigen Aneignung

---

[1]) Coclicus, Compendium, ne inhaereant prolixis scriptis Musicorum Mathematicorum, qui finxerunt tot signorum augmentationis et diminutionis genera, ex quibus nullus fructus, litis vero et discordia plurimum oritur, ac res per se quidem clara dificillima redditur.

[2]) Lange, Sammelb. der I. M. G., 1. Jahrg. Beitrag zur Geschichte der Solmisation unterrichtet über diese Versuche.

[3]) Rossettus, Libellus, i II, corpore stantes in choro, mente in foro.

[4]) Caccini, Nuove, Musiche, siehe Goldschmidt, italienische Gesangsmethode, S. 24.

[5]) Cerone, El melopeo, 189: no hauemos de tener tanta atencion en el cantar los puntos, quanta se requiere en la letra cantada: teniendo en el coraçon aquello que pronunciamos con la boz.

[6]) Marc'Ant. Mazzone, 1. libro de Madrig. a 4. Vinegia 1569: il corpo della Musica son le note, ed le parole son l'anima, e si come l'anima per essere più degna del corpo deve da quello essere seguita, et imitata, cosi ancho le note devono seguire, ed imitare le parole ... Nach Vogel, Biblioth. der Vokalmusik Italiens, I, 441.

[7]) Molitor; Nachtrident. Choralreform I, 146.

günstig[1]). Als selbstverständlich ist zu erwähnen, daß das Aufkommen der Oper erhöhte Anforderungen an das Erinnerungsvermögen stellte. In die erste Zeit nach 1600 fällt auch die Wirksamkeit „jener nicht genug zu preisenden Damen von Ferrara," von welchen Doni[2]) die „wunderbare Tatsache" berichtet, daß sie dreihundertunddreißig und mehr Madrigale auswendig vorgetragen hätten.

Doch soll der Sänger wenigstens nicht ungeschickterweise mit seinem Auswendigkönnen kokettieren, denn „diejenigen Sänger, welche zwei oder drei Noten aus dem Buch und vier oder sechs mit den nach der andern Richtung hingewendeten Augen singen, um zu kokettieren und sich zu zeigen bei ihrem Gesange, tun übel dran"[3]). „Die Affektiertheit meide der Sänger wie seinen Todfeind. Denn häßlicher als in den andern Wissenschaften wirkt sie in der Musik, die man ohne jede Anmaßung ausüben soll. Ich mußte die Erfahrung machen, daß viele, die vier Nötchen mit ein wenig Grazie vorzutragen wußten, sich in sich selbst vernarrten, wenn sie sangen, sodaß sie die Zuhörer darüber lustig machten. Und wenn sie gesungen hatten, so führten sie nicht weniger dünkelhaft und stolz ihre Gänge auf der Straße aus, als wie sie eben solche mit der Kehle gemacht hatten, sodaß sie von allen lieber gemieden als gegrüßt werden"[4]). Ueberhaupt soll der Sänger alles nicht Einwandfreie im Denken und Handeln vermeiden. Ornithoparch und Rosettus berichten von einem ziemlich niedrigen sittlichen Bewußtsein der Sänger ihrer Zeit[5]).

---

[1]) Banchieri, Cartella, 17: la mattina venite per la lezzione, essendo ... la memoria capace.

[2]) Eine Reihe der Traktate des Gio. Battista Doni (1593—1647) wurden in zwei starken Bänden von A. F. Gori und G. B. Passeri, unter Beihilfe des Padre Martini von neuem herausgegeben in Florenz 1763. Nach dem ersten in ihnen enthaltenen Traktate werden sie als „Lyra Barberina" bezeichnet. Trotzdem sei es gestattet, sie im Verlauf dieser Arbeit kurzweg mit „Trattati I u. II" gemäß der Benennung im Katalog der Königl. Bibl. zu Berlin zu bezeichnen.

Doni, Trattati II, 245: quelle non mai a bastanza lodate Signore di Ferrara, alle quali io ho udito cantare più di trecento trenta Madrigali alla mente, cosa mirocolosa ...

[3]) Zacconi, Prattica di Musica I, Fol 53b.

[4]) Maffei, Discorso, 15: colui che vuole abbracciar questa virtù, debbia fuggire, come capital nemico, l'affettatione, percioche tanto è di maggior bruttezza nella musica, che nell'altre scientie, quanto con minor pretendimento si deve la musica esercitare ... molti per saper cantare quattro nòtucce con un poco di gratia, mentre cantanó, s'invaghiscono tanto di loro stessi, che i circostanti se ne fanno beffe; e dopo haver cantato, non meno per la città, con i piedi passaggiano di quello c'hanno con la gorga passagiato e vanno tanto altieri, e fumosi, che sono da tutti più tosto schivati, che riveriti.

[5]) Siehe auch Molitor I, über den Verfall des Choralsingens. — Bei Rossettus kommt vor allem die Stelle Bl. i II in Betracht;

Lanfranco und Banchieri fordern ausdrücklich untadelhaften Lebenswandel der Sänger. Zacconi rügt unter anderem die Habsucht der Gesanglehrer. — „Vor allem strebe der Sänger dahin, mit seinen Gesängen mehr als den Menschen Gott zu gefallen[1]). Seine Frömmigkeit auch bemerkbar in seinem Aeußeren[2]).

Man singe ohne Aengstlichkeit und Furcht[3]) und sei in erster Hinsicht guten Mutes und voll innerer Zufriedenheit[4]). Der Gesang sei lebendig und voller Empfindung, nicht schläfrig, als wenn ein altes Weib stöhnt, das dem Tode nahe ist, sodaß man eher ein Seufzen als ein Singen zu hören glaubt[5]). „Im Singen soll man seiner Stimme freudig gebrauchen, und frisch singen“[6]).

Endlich wird gefordert, der Sänger betrage sich nach den Regeln des vornehmen Anstandes[7]). In besonderm Maße gilt dies Gebot für die Sänger an Fürstenhöfen und in den Häusern des Adels und des Klerus. Eine Anzahl der berühmten Sänger um 1600 gehörte selbst dem Adel an. Bei der Wahl eines Sängers fällt seine Herkunft mit ins Gewicht. Deshalb ist es verständlich, daß, wenn Marco da Gagliano dem Herzoge Ferdinand von Gonzaga einen Kastraten von ungefähr 15 Jahren empfiehlt, „der sicher im Singen nach den Noten und im Besitze einer guten Koloraturfertigkeit ist“, er nicht zu erwähnen vergißt, „dieser Knabe stammt aus vornehmen (adeligem) Hause“[8]).

---

dazu die Zeugnisse Konrads von Zabern, Ornithoparchs, Erasmus' von Rotterdam.

[1]) Lanfranco, Scintille, di musica, 1533, S. 112: che sopra ogni cosa il Cantante de hauer diligentia: et cura di piacere col suo cantare piu a Iddio: che a gli huomini.

[2]) Rossettus, Libellus, Bl i II. Accedat etiam ad devotionem mentis ipsa corporis honestas.

[3]) Ebenda, Bl. c IV: fac ut respirent facile modo, et non anxietate. — Donati, II. lib. Mod. 1636. Kat. Lic. Music. Bologna II, 417: e non cantare con ansietà e Timore. — Cerone, El melopeo, 189: Y noten que segun San Geronimo dize; „Melior est quinque psalmorum cum cordis puritate ac serenitate, spiritualique; hilaritate decantatio; quam totius psalterij cum auxietate cordis atque tristitia modulatio.“

[4]) Rossettus, Bl. b II quippe cum nutrimento, et sospitatem simul procreat, et voluptatem. — Banchieri, Cartella, 146: sopra il tutto essere buon composto d'animo.

[5]) Nach Conrad von Zabern, De modo bene cantandi, 1474, Monatsh. für Musikgesch. 20, 102.

[6]) Daniel Friderici, Musica figuralis, 4. Regel.

[7]) Lanfranco, Scintille, 39 sopra il tutto mostrar si de loro buoni costumi. — Auch Zacconi, Pratt. di Mus. II, Kap. 61. — Doni Trattati II, 248.

[8]) Emil Vogel: Marco da Gaglano, Vierteljahrsschrift f. Musikwiss. V, 563, Brief vom 1. Dez. 1612: In Pistoia si ristrova un Castrato di anni quindici in circa, quale canta le note sicure con buona disposizione di voce, ed è figliolo di persona nobile...

§ 3. Allgemeine Ansprüche an die vollendete Stimme. — Stimmdefinitionen.

Conrad von Zabern trennt mit vollem Bewußtsein die Aesthetik des Singens von dem einfach musikalisch-richtigen Gesange, wie er in den alten Lateinschulen gepflegt wurde, und für die, wie Sannemann erklärt[1]), die stimmliche Begabung wohl angenehm, aber nicht notwendig, im letzten Grunde gleichgültig war. Conrad sagt: Bis heute hat im allgemeinen die Meinung geherrscht, daß, wenn einer die Intervalle, steigend und fallend, von einer Note zur andern genau und richtig zu treffen vermag, er gut zu singen versteht. Gut Singen aber stellt höhere Anforderungen[2]). Maffei setzt ebenfalls die Schule des Tönetreffens und des Singens nach Noten als erledigt voraus. Wichtiger als die Methode der Elementarlehre erscheint ihm für die Erlernung eines eigentlich edlen Gesanges einige Kenntnis in der Physiologie der Stimme. Auch für Mersenne existiert, um noch eine Meinung herauszugreifen, dieser Unterschied zwischen Singen und Singen: die Schönheit der Stimme und der Ausdruck gehören nicht zu den Regeln der Melodien, sondern zu der Art und Weise des Singens überhaupt[3]).

Wie selbstverständlich es für den Sänger des 16. Jahrhunderts war, über das Vermögen der Stimme hinaus, nämlich der rein musikalischen Seite einer Komposition gerecht zu werden, auch ihre Ausdruckskraft zu entfalten, ersieht man aus dem Rate, welchen der Venezianer Flötenmeister Ganassi seinem Schüler gibt, im Vortrage sich die Art des Sängers zum Muster zu nehmen: Wenn der Sänger eine Komposition mit wehmütigem Text singt, so nimmt er einen wehmütigen Ausdruck an, wenn der Text lustig ist, so singt er mit heiterem Ausdruck[4]). Auch

---

[1]) Sannemann, Die Musik usw. in den Lateinschulen, S. 23. — S. a. o. Einleitung S. VII.

[2]) Conrad von Zabern, de modo bene cantandi (1474): Licet enim plerique huc usque putauerunt quod ille censeretur scire bene cantare qui ipsas notas et ascensus atque descensus de una earum ad alteram prompte et recte cantare sciret sine scilicet errore vel deviatione. Tamen hoc non est nisi scire cantare. Ad bene antem cantandum reuera plus exigitur.

[3]) Mersenne, Harm. univ. I, Livre des chants S. 99: quant à la bonté de la voix, et à la prononciation, elles n'appartiennent pas aux regles des chants, mais à le méthode, et à la manière de chanter, et au Chantre, dont nous parlerons ailleurs.

[4]) Silvestro di Ganassi: Opera Intitulata Fontegara, La quale insegna a sonare di flauto . . . massime il diminuire il quale sara utile ad ogni instrumento di fiato et chorde et anchora a chi si dileta di canto . . . Ven. 1535 [Auch bei Kuhn]. — Kap. 2: il cantor canta alcuna composition con parole placabile lui fa la pronuncia placabile se gioconda et lui con il modo giocondo. — Aehnliches sagt Ganassi S. 163.

mag hier die Meinung eines Nichtfachmusikers, des Arztes Cardanus, Platz finden, der gegen 1570 eine Abhandlung über sein Lieblingsinstrument, die Flöte, schrieb, von der er sagt, daß sie im besonderen geeignet sei, die menschliche Stimme nachzuahmen. Diese aber klingt, wenn sie klagt, leise, bei Erregungen stärker, bei schwermütigen Anlässen getragen[1]). Auch Casa da Udene rät seinem Cornettschüler, sich die menschliche Stimme zum Vorbild für den Ausdruck zu nehmen[2]).

Der ausdrucksvolle Gesang aber setzt eine Reihe von Qualitäten der Stimme voraus, die in ihrer Gesamtheit das jeweilig zeitgemäße Idealbild einer fertigen Stimme ergeben, gleichzeitig das Ziel einer rationellen Stimmbehandlung, der Stimmbildung, vorstellen. Verschiedentlich ist unternommen worden, den Umkreis aller aesthetisch notwendigen Momente in Kürze zu beschreiben. Eine dieser Definitionen der Stimme erfreute sich schon im Mittelalter wohl großer Beliebtheit. Sie findet sich z. B. bei St. Isidor von Sevilla um das Jahr 600[3]), bei Aurelianus Reomensis im 9. Jahrhundert[4]), und bei Hieronymus de Moravia um 1250[5]). Bei Rossettus (1529) lautet sie: „Die vollkommene Stimme muß hoch, wohlklingend, stark (fest) und rein sein; hoch, damit sie in der Höhe auskommt, rein, damit sie die Ohren [wohltuend] erfülle, stark (fest), damit sie nicht schwanke (tremoliere) oder die Kraft verliere (resp. detoniere), wohlklingend, damit sie das Gehör nicht verletze, sondern vielmehr die Ohren liebkose und die Herzen der Zuhörer schmeichelnd anlocke und bezwinge. Fehlte eins von diesen Dingen, so wäre das keine vollendete Stimme“[6]). Alles aber, was Rossettus über die Stärke der Stimme sagt, bringen obige Gewährsmänner des Mittelalters noch nicht. Ihre Fassung übernimmt noch Puteanus (1599)[7]).

---

[1]) Hieronymus Cardanus (1501—1570, Pavia-Rom), Opera omnia, Tomus X, S. 114: Propria est imitatio humanae vocis non simpliciter, nam hoc vt ostendetur commune est omnibus instrumentis, sed exacté imitare huic proprium. Id autem fit in flebilibus remissa voce, in incitatis aucta, in gravibus continuata..

[2]) Girolama dalla Casa, detto da Udene: Il vero Modo di diminir, con tutte le sorti di Stromenti .. e di voce humana. Ven. 1584. 2 Bücher. Die betr. Stelle: Katal. Lic. Mus. Bologna I, 332 b.

[3]) Originum sive etymologiarum libri XX, woraus die „Sententiae de musica“ von Gerbert zusammengestellt worden sind (Riemann, Musiklex.). Scriptores I, 21 die betr. Stelle.

[4]) Musica disciplina, Gerbert I, 34—35.

[5]) Coussemaker, Scriptores I, 7—8.

[6]) Libellus, Bl. a III, Perfecta vox, est alta suavis, fortis, et clara. Alta ut in sublimi sufficiat, clara, ut aures impleat, fortis ne trepidat, aut deficiat. Suavis, ut auditum non deterreat, sed potius, ut aures demulceat, et ad audientium animos blandiendo ad se alliciat et confortet. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta (ut dicit ysidorus) nequa quam erit.

[7]) Modulata Pallas, Mediolani 1599 S. 24.

Cerone (1613) endlich erweitert Rossettus' Definition wesentlich und rückt die Stärke der Stimme in eine ihm notwendig scheinende Beleuchtung: die vollendete Stimme ist gleichmäßig, rein, wohlklingend, stark (d. h. nach menschlichen Begriffen doch gewissermaßen auch milde und nicht nach der Art wilder Tiere laut schreiend), klar, hoch und tief[1]).

Subtiler als die vorige Umschreibung der Stimme bei Rossettus fällt eine andere aus, die er aus Aristoteles schöpft. Es ist unverkennbar, daß sie Cerone in seine obige Erklärung einbezogen hat. Sie heißt: Eine gleichmäßige, reine und in der Höhe und Tiefe leicht bewegliche Stimme ist durchaus lobenswert. Dagegen verdirbt eine tremolierende, rauhe, holperige, schwächliche, distonierende [einen bestimmten Ton nicht genau treffende] und [musikalisch überhaupt] ungeordnete (vielleicht Brumm-) Stimme den Gesang vieler Stimmen. Die gut intonierende, liebliche, geordnete Stimme aber ermuntert zur Liebe und drückt die Leidenschaften der Seele aus[2]). Auch Maffeis Anforderungen an die Stimme beruhen auf Studien in der „Entstehung der Tiere" des Aristoteles, der sich im 7. Kap. des V. Buches weitläufig mit den Arten der Stimme befaßt, vor allem auch auf die Biegsamkeit und Elastizität der Stimme zu sprechen kommt, ein Begriff, dessen Maffei zur Beantwortung der Frage bedarf: wie muß die Stimme beschaffen sein, welche den Koloraturgesang beherrschen will? Maffei stellt somit folgende Qualitäten einer guten Stimme auf: Stark und schwach, hoch und tief, lieblich, elastisch[3]).

Die Forderung einer guten Aussprache im Gesang fehlt in den bisher aufgeführten Definitionen. Dennoch tritt sie seit Conrad von Zabern wiederholt auf, nämlich am nachdrücklichsten, doch nicht allein im Choralgesang. Cavalieri aber bezieht sie in den Komplex der notwendigen Fähigkeiten eines Sängers ein. Jedoch verbietet er, als Vertreter des monodischen Stiles, die Koloratur. Der Sänger muß im Besitz einer gut klingenden, sicher intonierenden Stimme sein. Er soll mit Ausdruck, schwach und stark, aber ohne Passagen singen und besonders die Worte gut aussprechen, daß man ihn verstehen kann[4]).

---

[1]) Cerone, El Melopeo, 326, .. voz .. perfecta: .. ygual, clara, suave, rezia (pero humana; es a sauer, dulce y no estruenda à modo de la voz de los brutos animales) limpia, alta, y baxa.

[2]) Rossettus, Libellus, Bl. a III, Aristo. dicit vox aequalis, clara, fluxibilis inter acutum, et grave, mediocris est laudabilis. sicut econverso, vox tremula. rauca, aspera, debilis, dissona, et inordinabilis, mulctarum confundit vocum armoniam. Vox itaque consona, dulcis, et ordinata est laetificans amoris exhortativa, et passionum animae expressiva.

[3]) Maffei, Discorso, 9—13.

[4]) Cavalieri, Rappresentation di anima e di corpo. Roma 1600, her-

Ferner ist Michael Praetorius anzuführen, weil er die Registerfrage berührt. Nach ihm muß der Sänger „eine sonderbare, liebliche, zitternde und schwebende oder bebende Stimme, auch einen runden Hals und Gurgel zum diminieren", die „pronuntiati articulata", einen steten langen Athem und eine Stimme haben, welche er mit vollem hellen Laut, ohne Falsetten, (das ist halbe und erzwungene Stimme) halten könne[1]).

Endlich ist Mersenne zu erwähnen, besonders weil er die Wichtigkeit der Klangfarbe der Stimme betont. Die Stimme muß den beabsichtigten Ton genau treffen, den angesungenen Ton gut aushalten, ohne ihn nach oben oder unten abweichen zu lassen, wenn er ihn auch abschwächen oder verstärken kann, sie muß biegsam sein, um sich mit Leichtigkeit durch alle Intervalle, steigend und fallend, tragen zu können[2]). „Es gibt noch einige andere Eigenschaften, die in einer Stimme erwünscht sind, aber die man ziemlich selten antrifft, z. B. die Milde und einen gewissen Timber, der die Hörer entzückt und hinreißt. Denn die harten Stimmen gefallen nicht, mögen sie die Töne auch richtig treffen und die andern Qualitäten haben, von denen ich sprach"[3]). Dann stellt Mersenne sein Ansprüche an die Aussprache: „Eine der größten Vollkommenheiten des Gesanges besteht in der guten Aussprache der Worte und in einer so deutlichen Wiedergabe, daß auch nicht eine einzige Silbe verloren geht"[4]).

Vergleicht man all diese Aussprüche über die Gesangstimme mit den auch heute von der Stimme geforderten verschiedenartigen

---

ausgegeben von A. Guidotti. E. Vogel, Bibliothek etc. I, 151: il cantante habbia bella voce, bene intonata, e che la porti salda, che canti con affetto, piano, e forte, senza passaggi, et in particolare, che esprima bene le parole, che siano intese.

[1]) Mich. Praetorius, Syntagma III, 229—231.

[2]) Mersenne, Harm. univ. II, 353, la justesse consiste à prendre le ton proposé, sans qu'il soit permis d'aller plus haut, on plus bas que la chorde, ou la note, qu'il faut toucher, et entonner. L'égalité est la tenuë ferme, et stable de la voix sur une mesme chorde, sans qu'il soit permis de la varier en la haussant, ou en la baissant, mais on peut l'affoiblir, et l'augmenter tandisque l'on demeure sur vne mesme chorde. Et la flexibilité de la voix n'est autre chose que la facilité et la disposition qu'elle a à se porter par toutes sortes de degrez et d'intervalles.

[3]) Ebenda, II, 354, Il y a plusieurs autres qualitez que l'on peut desirer dans la voix, et qui se rencontrent assez rarment, par exemple la douceur, et une certaine harmonie, dont dependent les charmes qui rauissent les Anditeurs, car les voix qui sont dures ne plaissent pas, quoy qu'elles soient justes, et qu'elles ayent les autres qualitez, dont i'ay parlé.

[4]) Ebenda, II, 356, L'vne des grandes perfections du chant consiste à bien prononcer les paroles, et à les rendre si distinctes, que les auditeurs n'en perdent pas une seule syllabe.

Leistungen in Bezug auf das Klanggepräge, die Dynamik, den Umfang, die Aussprache, endlich die Behendigkeit der Tongebung, so ist zwar zu konstatieren, daß keine einzige jener Definitionen den Umkreis aller Qualitäten der Stimme umfaßt. Die Gesamtheit der aneinandergereihten Aussprüche aber ergibt ein Bild allgemeiner Art über die vollendete Stimme, das dem heutigen durchaus ähnelt. Auch damals ventilierte man alle noch heute für wichtig gehaltene Fragen über die Tongebung. Deshalb mag es angebracht sein, im ferneren Verlauf dieser Arbeit den aus jener Zeit überlieferten Stoff nach heutigen Gesichtspunkten zu ordnen und zu behandeln, d. h. ihn im Sinne der soeben aufgezählten verschiedenartigen Leistungen der Singstimme gruppenweise zusammentragen und am rechten Ort die mit den Hauptpunkten zusammenhängenden Nebenmomente anzugliedern. Diese Aufgabe zu lösen unternehmen die Kapitel III bis VII.

Zuvor muß aber noch einiges Prinzipielle über die Stimmbildung im Sinne jener Zeit erörtert werden.

Auch müssen alsdann noch die nicht eigentlichen Anweisungen zur Stimmbildung, die Gesangshygiene und die Körperhaltung behandelt werden.

§ 4. Ueber das Bewusstsein von der Stimmbildung, über ihr Wesen und ihre Herkunft

Folgende Meinungen sind nicht im Sinne einer Ablehnung der Möglichkeit, die Stimme zu verbessern oder zu entwickeln — andere Zeugnisse aus den betr. Quellen sprechen dafür — zu verstehen, sondern als Andeutungen der Selbstverständlichkeit, das Beste muß die Natur dem Schüler verleihen, nämlich die Anlage zum Gesang. Banchieri sagt: Die wohlklingende, gut organisierte Stimme ist ein besonderes Geschenk von Gott[1]). Doni sagt: Die Schönheit der Stimme ist Naturgabe[2]). Mich. Praetorius sagt: Ein Sänger muß mit einer herrlichen, sonderbaren, lieblichen, zitternden und schwebenden oder bebenden Stimme, auch einem runden Hals und Gurgel zum diminuieren von Gott

---

[1]) Banchieri, Cartella, 146, ... chè sia soaue et bene organizato, è dono particolar di Dio.

[2]) Doni, Trattati II, 256, Discorso di Pietro della Valle Al. Sign. Lelio Guidiccioni (1640): La bontà della voce, che è dono della natura, in ogni tempo si è trovato in alcuni . .

und der Natur begabt sein[1]). Ja, Mersenne rät dem Lehrer sogar, er solle seine Zeit nicht mit Stimmen verlieren, die der von ihm aufgezeigten Qualitäten irgendwie entbehren[2]).

Aber in der Notwendigkeit, eine „vollendete" Stimme als solche zu erhalten, liegt bereits ein stimmbildnerisches Moment. Die Stimme zu pflegen und ihren natürlichen Klang zu wahren, sagt Cerone, gibt es fünf Mittel[3]). Er lehnt sich dabei an Rossettus als Vorbild an, der drei Mittel zur Erhaltung der Stimme anführt[4]).

Das eigentlich stimmbildnerische Moment aber ruht in der Anschauung, jede Stimme ist verbesserungsbedürftig. „Ein schöner Gesang kann durch keine so liebliche, durchgebildete und gleichmäßige Stimme gesungen und zum Vortrag gebracht werden, daß man es nicht noch besser wünschte"[5]). Gilt dies von der ausgezeichneten Stimme, so muß es erst recht auf die mangelhafte angewandt werden. Bereits Conrad von Zabern spricht davon, daß es möglich ist, gewisse Unvollkommenheiten zu beheben[6]). Ein anonymer Traktat aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts besagt, daß die natürlichen Fehler einer Stimme zum guten Teil durch Singübungen verbessert werden können[7]). Coclicus spielt ohne Zweifel auf die Verbesserungsmöglichkeit des Klanggepräges an, wenn er von einem gewissen Mißklange in der Stimme Ungeübter redet[8]). Sodann noch Mersenne: Die Gesanglehrer können die meisten Mängel der Stimme durch verschiedene Mittel, die sie kennen oder ausprobieren müssen, beseitigen; denn die Natur bringt sehr wenig gute und vollkommene Stimmen hervor[9]). Mersenne hat über diese Mittel zur

---

[1]) Mich. Praetorius, Synt. mus. III, 229.

[2]) S. o. S. 20, Anm. 2. u. 3. — Mersenne, Harm. univ. II, 353. — Vergl. u. Anm. 9.

[3]) Cerone, El Melepeo, 327, para conseruar la boz perfeta y en su tono natural, damos a qui estos avisos a quien los quisiere tomar.

[4]) Rossettus, Libellus, Bl. a III f: Ad hanc ergo vocem conservandam, tria specialiter necessaria, et convenientia inducemus. —

[5]) Nach der Uebersetzung von R. Schlecht, Monatsh. f. M. 11, 137. H. Finck, Practica Musica, 1556; festiva oda, nullius tam blanda voce, tam perpolita, tam aequabili concini ac efformari potest, quin id ipsum magis desideretur.

[6]) Monatshefte f. M. 20, 100.

[7]) Molitor, Nachtrid. Choralreform I, 169: Marciana in Venedig: L. VIII. L. XIV. Incipit brevis collatio artis mus. per R. D. B. de Francia. Bei Valentinelli Catal. d. Bibl. Marc: Tom. V. class 20 cod. 10.

[8]) Coclicus, Compendium, ..illud in voce absonum quorundam hominum imperitorum caret gratia. — Auch Doni, I, 146.

[9]) Mersenne, Harm. univ. II, 354: les Maistres peuuent corriger la plupart des defauts de la voix par plusieurs industries, dont ils doiu-

Heilung von Stimmfehlern, überhaupt die Stimme zu erhalten, ein eigenes Kapitel geschrieben[1]).

Das Zugeständnis der Entwickelungsfähigkeit der Stimme, das ausschlaggebende Zeichen für das Bewußtsein von dem Vorhandensein einer Stimmbildungskunst im positiven Sinne im 16. Jahrhundert, wird zwar von H. Finck und Christoph Praetorius mit folgenden Sätzen angedeutet, „man muß lernen die Stimme elegant bilden und modulieren“,[2]) und „man muß sich gewöhnen, nicht mit weit geöffnetem Munde zu singen“ usw.[3]), von Maffei aber unzweideutig ausgesprochen, indem er erklärt, der Stimmumfang, das Klanggepräge, die Tonstärke können, obwohl sie von der Natur hervorgebracht worden sind, durch Kunstmittel ebenso gut gebildet werden[4]). Gleicherweise denkt Maffei über die Entwickelung der Stimme zum Koloraturgesang[5]). Cerone spricht von der Läuterung und Vollendung der Stimme[6]) und Mersenne von der „Bildung des Tones“[7]).

Zusammenfassend ist zu bemerken, es herrschte das Bewußtsein von der Verbesserungs- und Entwickelungsfähigkeit der Stimme. Eine gewisse Veranlagung zum Gesang wurde vorausgesetzt. Von ihr machte man das erreichbare Ziel abhängig. Man täuschte sich keineswegs über die Potenz der Stimmbildung. Nur bis zu einem bestimmten Grade ist die Absicht zu erreichen, die Stimme zur Vollendung zu bringen. Dieses deutet obiger Venezianische Anonymus an, auch wird es noch einmal klar von Mersenne ausgesprochen: Die Fehler der Stimme, welche ihr von Natur anhaften, sind gewöhnlich schwieriger zu heilen als die zufälligen[8]).

---

ent rechercher, puisque la nature en produit fort peu de bonnes, et de parfaites.

[1]) Mersenne, Harm. univ. I, de la voix. Prop. 36 S. 45: A sçauoir de quels remedes l'on peut vser pour guerir les vices et les imperfections de la voix, et pour la conseruer.

[2]) H. Finck, Pract. musica: vocem verò eleganter fingere ac variare discant.

[3]) Christoph Praetorius, Erotemata Renovatae musicae, Vlyssae, 1585. Exempl. in Wolfenbüttel. Molitor I, 173 bringt aus der Ausgabe von 1574 das 5. Kap. „De pronunciatione et elegantia in canendo“, einen wichtigen Beitrag zur Stimmbildung im 16. Jahrh. — Regel 5: Non pleno ore canere assuescant..

[4]) Maffei, Discorso 9, nella voce tanta diversità si vede, conciosia che grandi, e piccole, aspre, e dolci, et acute e gravi, da la natura, si producono, e con l'arte ancho si fingono. — S. a. u. S. 49, Anm. 1.

[5]) S. u. S. 126,1 Anm. 1.

[6]) S. o. S. 9, Anm. 1.

[7]) Harm. univ. II, 355. „former le ton.“

[8]) Mersenne I, Prop. 36 S. 45. Les vices de la voix qui sônt naturels, sont ordinairement plus difficiles à guerier que ceux qui surviennent par accident.

Doni behauptet, daß die Kunst der Stimmbildung, von den Alten „Phonascia" genannt, zu seiner Zeit erloschen sei[1]). Aber man vergegenwärtige sich nur, daß in der Verordnung Julius' III. steht: „früher sei man genötigt gewesen, Sängerkräfte aus allen Weltgegenden herbeizuziehen, da in Rom Mangel gewesen sei"[2]), und daß ungefähr 90 Jahre später Della Valle berichten kann: „niemals gab es so viele und ausgezeichnete Stimmen wie jetzt in Rom"[3]), so wird hiermit ein Umschwung konstatiert, der nicht zum wenigsten auch der Entwickelung der Stimmbildung zu danken ist. Die Praxis hatte offenbar Mittel und Wege gefunden, die vornehmlich in den Singübungen selbst und den bei ihnen zu beobachtenden Grundsätzen lagen, die Stimme zu bilden. Doni aber hält nicht so sehr die Art und Weise der Stimmübungen für das Wichtige der „Phonascia", sondern sozusagen mehr die äußeren Mittel zur Förderung der Stimme, z. B. die Gesundheitslehre. Er klagt: Sorglosigkeit ist eingerissen bei der Behandlung der Stimme[4]). Dann rät er, der Antike nachzueifern: „Man lerne seine Stimme bessern und stärken durch Enthaltsamkeit von schädlichen Speisen und durch Anwendung der Kunntmittel, die dem genannten Zwecke dienen. Alles dies gehört zur Kunst der Stimmbildung, über die Curius Fortunatianus in seinen Vorschriften der Rhetorik einiges berichtet. Man ahme wenigstens zum Teil die Sorgfalt der Alten nach, was heute allerdings unglaublich scheint"[5]). An anderer Stelle kommt Doni auf diese eigentlichen Kunstgriffe der Antike zu sprechen. „Die Alten erfanden verschiedene Mittel, um widerstandsfähige und schallende Stimmen zu bekommen. Sie lebten nach gewissen hygienischen Regeln und machten besondere Uebungen durch. Sie präparierten die Rachenhöhle mit bestimmten Getränken. Den Mund der Schauspielermasken formten sie ähnlich einem Sprachrohr, sodaß die Stimme konzentrierter klang. Etwas Entsprechendes habe ich bei einem Bassisten in Frankreich beobachtet, der sich eines solchen Mundstückes bediente, um seine Stimme bedeutend zu verstärken. Die Alten gebrauchten auch große Schallbecher aus

---

[1]) Doni, Trattati II, 133: quella parte della Musica, che [gli antichi] dicevano Phonascia, oggi estinta.

[2]) Haberl, Schola cantorum, S. 93. Julius III. Papst 1550—55.

[3]) Doni, Trattati II, 256: ma non mai in tanti, nè in tanta eccellenza, in quanti, l'abbiamo oggi in Roma.

[4]) Doni I, 147. Similis est in studio tuendae, augendaeque vocis socordia ...

[5]) Ebenda, II, 145, in gegnandosi anco di far bella, e gagliarda voce, con astenersi da alcuni cibi nocivi, ed usar di quegli artifizj, che giovano a questo, la qual cosa appartiene all'arte Phonascia, della quale alcuna cosa ne accena Curio Fortunaziano ne' precetti di Rettorica: imitando almeno in parte le diligenze degli antichi, che oggi paiano in credibili.

Kupfer oder Terracotta, die abgestimmt, unter den Sitzplätzen, in dazu bestimmten Räumen ringsherum aufgestellt waren. Diese Schallbecher machten nach dem Zeugnis Vitruvs, der diese Methode lehrte, die Stimme nicht nur voller und stärker, sondern auch wohlklingender. Dies könnte man ohne Schwierigkeit einmal in einem gewölbten Saale erprobten"[1]). Auch Zarlino und Mersenne haben sich mit diesen Schallbechern der Antike befaßt, ohne jedoch ihre Gebrauchsfähigkeit anzuerkennen.

Daß die Antike auf die spezielle Seite der Stimmbehandlung, auf die Sängerdiät, bereits vor Doni Einfluß ausgeübt hatte, ist an Rossettus, Maffei, Cerone und andern zu ersehen. Vielleicht war zur Zeit Doni's der Glaube an solche Lebensregeln und Rezepte schon stark im Abnehmen begriffen. Es scheint, als ob Doni in diesem Zweige der antiken Stimmbildung ihr Schwergewicht gesehen hätte. Solchergestalt aber wäre nach heutigem Urteil die Bedeutung ihres Einflusses auf die Stimmbildung der Acappella-Periode kaum der Rede wert. Der eigentliche Kern der Stimmbildung besteht in der Beobachtung bestimmter Gesetze bei jeder Art gesanglicher Tongebung vielleicht in den „Praeexercitationes"[2]), die, wie Doni sagt, zur „Phonascia" gehören, die er jedoch weiter nicht namhaft macht, vielleicht in seinem „De Phonascia veterum,"[3]) beschrieben hat. Und erst dann, wenn nachweisbar wäre, daß die Antike[4]) auch in diesem Sinne breiten Einfluß gezeitigt hätte, wäre das bedeutsam genug, von einer eigentlichen Renaissanz-Stimmbildung zu sprechen. Denn die römische Rhetorik vor allem des Cicero, Cornificius und Quintilian hat solche wichtige Gesetze aufgestellt und praktisch erprobt. Vorläufig aber lassen sich nur einige

---

[1]) Doni, Trattati II, 13, . . [gli Antichi] s'imagino varj remedj, come d'eleggere voci gagliardissime, e squillanti; e con certa regola di vita, e determinati esercizj, e qualche bevanda, preparare le fauci e le bocche della maschere virili formarle con certa concavità, che veniva a mandar fuori la voce più unita, come ho visto in Francia da qualche basso, che si serviva d'un bocchino simile per moltiplicare come faceva, grandemente la voce; usavano d'alcuni vasi grandi, o fossero, o di terra cotta, musicalmente ordinati, e collocati attorno attorno in certi stanzini sotto i gradi dove si sedeva, i quali per testimonianza di Vitruvio (che insegna il modo d'adoprarli) rendevano la voce non pure più sonora, e gagliarda, ma anco più soave, e armoniosa: la qual cosa con non molta difficoltà si potrebbe praticare in una sala in volta.

[2]) Doni, Trattati I, 256. Reliquum est, ut nonnulla dicamus, de praeexercitationibus cantuum non quidem plene, atque exacte (id enim proprie ad aliam Musicae partem Phonasciam videlicet pertinet) . .

[3]) Doni, De praestantia Musicae veteris etc. 1647. Florenz. Bringt S. 163-4 ein Register von Doni's gedruckten und ungedruckten Werken; unter diesen ist „De Phonascia veterum" aufgeführt.

[4]) Siehe „Die Stimme" I, 10 ff., Walter Berg: Vortragssprache und Stimmbildungskunst bei den Alten.

Spuren dafür nachweisen, daß Methodisches über Stimmübungen im 16. Jahrhundert und später, aus der Antike übernommen, wirksam war.

Es handelt sich um die Stelle bei Rossettus, wo er davon spricht, daß man beim Singen etwas leiseund nicht zu hoch anfangen soll, denn das Schreien in der Höhe schädigt die Werkzeuge der Stimme[1]). Zwischen diesen Auseinandersetzungen und einer Partie der „Rhetorica ad Herrenium" des Cornificius finden sich unverkennbare Anklänge; der Schluß beider stimmt fast wörtlich überein[2]).

Das Prinzip, die Ausbildung des Sängers von einem gut liegenden Mitteltone aus zu beginnen, geht ebenfalls auf die Antike zurück. Wiederholt wird in dieser Zeit z. B. von Zarlino[3]) die Geschichte des Gaius Gracchus erzählt, der bei seinen öffentlichen Reden immer einen Sklaven, einen „Phonascus", bei sich hatte, der, sobald als Gaius, vom Eifer fortgerissen, Gefahr lief, die Grenzen seiner Stimme zu überschreiten, leise mit einer Pfeife den Ton angab, welcher der natürlichen Mittellage der Stimme des Gaius entsprach, und ihn auf die Weise in seinem Ungestüm zügelte. Cicero knüpft an diese Erzählung folgende Betrachtung: In jeder Stimme ist ein gewisser ihr eigentümlicher Mittelton. Von hier aus stufenweise aufzusteigen, ist nützlich und heilsam für ihrer Festigung[4]). Fast wörtlich hat Mich. Praetorius diese Meinung übernommen[5]).

Mich. Praetorius hat sich wohl am intensivsten mit den stimmbildnerischen Grundsätzen der Antike befaßt. Sein Syntagma Musicum ex Veterum et Recentiorum Ecclesiasticorum autorum. Tom. I, 1614[6]) trägt eine große Anzahl von Aussprüchen der Klassiker über die Stimme zusammen, darunter grundlegende Sätze aus Plutarch, Cicero und Quintilian.

---

[1]) S. u. S. 53. Anm. 1.

[2]) Cicero, Opera, Vol. I. pars I. S. 54. Ausgabe Teubner. ... et acutas vocis exclamationes vitare [debemus]: ictus enim fit et vulnus arteriae acuta atque attenuata nimis adclamatione et qui splendor est vocis, consumitur. Uno clamore [universo] et uno spiritu continenter multa dicere in extrema convenit oratione: fances enim calefiunt et arteriae complentur et vox, quae tractata varie est, reducitur in quendam sonum aequabilem atque constantem.

[3]) Zarlino, Istitutioni harmoniche, 1558. S. 7.

[4]) Cicero. De oratore III, 60. Teubner. S. 222. Gracchus . . quem servom sibi ille habuit ad manum — cum eburneola solitus est habere fistula, qui staret occulte post ipsum, cum contionaretur, peritum hominem, qui inflaret celeriter eum sonum, quo illum ant remissum excitaret ant a contentione revocaret . . In omni voce, inquit Crassus, est quiddam medium, sed suum quoique voci. Hinc gradatim ascendere vocem utile et suavest — et idem illud ad firmandam est vocem salutare . . . — Siehe auch Valerius Maximus VIII, 10, 1 („Die Stimme" I, 142) und Plutarch: Tib. Gracchus 2 über diese Erzählung.

[5]) Synt. mus. I. S. 195.

[6]) De musica vocali, S. 188 bis 198.

Kapitel II.

Uneigentliche Mittel der Stimmbildung.

§ 5—6.

§ 5. Die Gesangshygiene.

Das leibliche Wohl des Sängers wird als notwendige Grundlage stimmlicher Leistungen anerkannt; z. B. sagt Rossetus, von einem kranken Menschen ist keine reine und klare Stimme zu erwarten[1]), oder Cerone, wer das Wohl seines Körpers vernachlässigt, der muß notwendigerweise eine häßliche und vollständig verdorbene Stimme haben[2]).

Ungewohntes Wachen in der Nacht, Abspannungen, Ueberanstrengungen usw. schwächen die Körperfunktionen und somit auch die Tätigkeit des Atmens; daraus resultiert die Schwächlichkeit der Stimme, berichtet der Arzt Codronchius[3]) in Imola unter Anlehnung an Avicenna, den arabischen Arzt des 11. Jahrhunderts. „Allzuviele geschlechtliche Ausschweifungen entkräften und zerrütten den Körper und zerbrechen die Stimme ganz und gar“[4]). Deshalb soll sich der Sänger aller Arten von unmäßigem Vergnügen, im besonderen des Geschlechtsgenusses enthalten, ein oft in Erinnerung gebrachtes Sängergebot, an welches anschließend, Mersenne eine merkwürdige Sitte der Antike erwähnt, die die Erhaltung der Kinderstimme bezweckte[5]).

---

[1]) Rossettus, Libellus, a III, Nam remota sanitate corporis, vox nec clara, nec pura, sed tota vulnerata, et debilitata necessum est, permaneat.

[2]) Cerone, El Melopeo, quitando la salud del cuerpo, por fuerça la voz del Cantante, no puede ser ni clara ni limpia si no muy torpe y toda dañada.

[3]) Codronchius, De vitiis vocis, Francof. 1597, S. 65, Vox gracilis, vel exilis fortasse est illa, quam Avicenna vocat subtilem, et ex virtutis imbecillitate fieri afferit quam inducere ait vigilias, lassitudines ex immodico exercitio, euacuationes excedentes; vigiliae enim virtutem motricem imbecillem reddentes, fit, ut eius actiones etiam leviter fiant, ut est expiratio . . .

[4]) Rossettus. b I. Nimia namque res venerea debilitat, et enervat corpus, et vocem penitus frangit.

[5]) Mersenne, Harm. univ. I, de la vōix, Prop. 36, S. 45. le troisieme consiste en l'abstinence de toutes sortes de plaisirs immoderez, et particulierement de celuy des femmes, comme Quintilian, et Corn. Celsus [de arte medicina, um 1 v. Chr.] au vingtcinquieme de son septieme liure, ou il

Was jedoch der Gesamtkräftigung des Leibes dient, kommt auch der stimmlichen Gesundheit zugute. Michael Praetorius empfiehlt deshalb — im Anschluß an Cicero und Quintilian[1]) — Abreibungen und Spaziergänge nachmittags und gegen Abend auszuführen[2]). Nach Mersenne wird durch Uebung und Körperbetätigung [Sport], die man, bevor man ißt, bis zum Schweiß ausführen soll, die Stimme gepflegt und gestärkt[3]). Mersenne sagt über das Klima Frankreichs: Unser Klima ist keineswegs das gemäßigste von der Welt, denn die Luft Griechenlands etc. ist viel reiner als die unsrige, und deshalb ist sie offenbar der Stimme zuträglicher[4]). Hieraus darf man vielleicht die Vermutung schöpfen, daß man zu Mersennes Zeiten Reisen in südlichere Zonen unternahm, um die Stimme zu stärken.

Alles, was die Ernährung des Sängers betrifft, wird in gewichtige Erwägung gezogen. Die Tätigkeit des Magens wird in Beziehung zur Tongebung gesetzt. Es ist eine feststehende Regel, daß die Gesangsübungen nicht bei gefülltem Magen, sondern vor der Hauptmahlzeit stattfinden sollen. Rossettus ist überzeugt davon, daß angemessene Gesangsübungen vor der Mahlzeit zur Klärung der Stimme beitragen[5]). Maffei sagt: Ueben soll man des Vormittags oder vier bis fünf Stunden nach dem Essen. Denn bei vollem Magen ist die Luftröhre nicht so glatt und rein, wie es für eine klare und einwandfreie Tongebung, besonders beim Passagensingen notwendig ist[6]). Der Tagesplan der römischen Schule legt sämtliche Gesangsstunden auf den Vormittag, der Nachmittag wird mit Instrumentalspiel und Kom-

---

rapporte la constume d'infibuler [die Geschlechtsteile einringeln] les enfans pour conseruer leurs voix.

[1]) Institutio oratoris XI, 3.

[2]) Synt I, 198. ad quam [vocem] exercendam „Medicina" continuanda est, ut à coena post Solis occasum frictiones et certorum spaciorum inambulationes teneantur.

[3]) Mersenne, de la voix, Prop. 36: L'une des moyens de conseruer ou d'augmenter la voix consiste à l'exercice, et au trauail du corps, que l'on doit exercer auant le repas iusques à la sueur.

[4]) Ebenda, Prop. 34 S. 42, notre climat n'est pas le plus temperé du monde . . car celuy de la Grece etc. . . est beaucoup plus pur que le nostre, et consequemment il est ce semble plus propre pour la voix.

[5]) Rossettus, Libellus b I, Alterum est, ut congruo utamur exercitio, nam mirum in modum ad purgandum corservandumque vocem confert exercitium quod suadeo ante cicum fiat. — Aehnlich Cerone, El Melopeo, 327. El qual exercicio persuado yo se hage antes decomer, ò despues de hecha la disgestion.

[6]) Maffei, Discorso, 16, l'hora nella quale si deve far questo essercitio; sia la mattina, overo quattro, ò cinque hore dopò mangiare; perche nel tempo nel quale lo stomaco è pienò, don può la canna della gola esser cosi forbita, e netta come si richiede à mander fuora la voce chiara, e serena. la quale più di qualsivoglia altra cosa, al cantare di gorga è necessaria.

positionsübungen ausgefüllt[1]). Auch Banchieri hält den Vormittag für die geeignetste Tageszeit zum Gesangunterricht, „weil dann die Stimme am besten disponiert ist“[2]).

Die Speisen sollen nicht im Uebermaß genossen werden, aber auch nicht in zu geringen Quantitäten. Genügsamkeit im Essen und Trinken erzeugen Gesundheit und innere Zufriedenheit. Die Schwelgerei aber bewirkt Mißbehagen und Verdrießlichkeit[3]).

Neben der Menge von Speise und Trank kommt ihre Auswahl in Betracht. Man wähle zarte und leichtverdauliche Speisen, welche gute Säfte erzeugen[4]). Denn nichts erhöht das Wohlbefinden und die Geistesschärfe mehr als eine gute Verdauung. Diese Sätze des Rossettus[5]) ergänzt Cerone durch einige amüsante Spezialanweisungen.: „Man wähle leicht verdauliche Speisen usw. Sie bewirken, daß sich die Stimme festigt usw. Ragout aber mit Oel ist sehr nachteilig, besonders wenn das Oel kalt ist. Vor allem sind sämtliche Früchte mit harten Schalen zu meiden: z. B. Mandeln, Hasel- und Walnüsse etc., weil sie die Feuchtigkeit der Kehle austrocknen und Brustbeschwerden verursachen. Die Artischocken hemmen und verdicken die Zunge derart, daß, obwohl der Sänger sie natürlich, frei und locker hält, seine Stimme dennoch stotternd, um nicht zu sagen, wie bei einem Trunkenen klingt“[6]). Auch Doni schreibt der Enthaltsamkeit von bestimmten Speisen die Wirkung zu, daß die Stimme dadurch gebessert und gestärkt werden kann[7]).

Der Genuß des Weines muß sich Beschränkungen gefallen lassen. Schon Rossettus bringt breite Ausführungen darüber[8]), welche Cerone ergänzt: „Was die Getränke anbetrifft, so sollen Soprane, Falsettisten und Kontraalte den Wein sehr verdünnt

---

[1]) S. o. S. 11, Anm. 2.

[2]) Banchieri, Cartella, 17, La mattina venite per la lezzione, essendo la voce più disposta.

[3]) Rossettus, b I, Tertio et ultimo ad vocis conservationem, est cibi potusque sacietas vitanda est etc. — Auch Cerone, 328.

[4]) Rossettus, b II, Eligantur egitur cibi subtiles, et facilis digestionis qui bonorum humorum sunt generativi.

[5]) Rossettus, b I, Nihil enim sic iucundum, ut cibus bene digestus, nihil ita salutem, ita sensuum acumen operatur.

[6]) Cerone, 328, Quarto, hase de elegir manjares sutiles y faciles para digerir, los quales, engendran buenos humores, y por el consiguiente, mantien conseruan las voces. Al contrario . . Guisados con azeyte son muy dañosos, y mucho mas siendo el azeyte frigydo. Y sobre todo han de desterrar toda fruta de cascava dura, como sono las almendras, las auellanas, las nueces et c. que demas de enxutar y secar el humedo de la garganta, aprientan mucho el pecho . . las alcarchofas atan y agruessan la lengua de tal modo, que aunque el Cantor la tiene naturalmente muy libri y desembuelta, en aquel acidente, lo hazen parecen tartamudo, por no dezir borracho.

[7]) S. o. S. 24, Anm. 5.

[8]) Rossettus, Bl. b II.

trinken, weil der reine Wein die Stimme verfettet und sie der angenehm schallenden und feinen Höhe, die sie sonst hat, beraubt. Tenoristen und Bassisten wird es, wenn sie verschleimt sind, vorteilhaft sein, den Wein mit ganz wenig Wasser gemischt zu trinken. [Rein genossen] trocknet er, besonders wenn er im Sommer bei übermäßiger Hitze in den Magen gelangt, die Stimme aus und nimmt ihr mehr oder weniger die Resonanz. Im Winter trinke man den Wein ohne Wasser; denn er erwärmt den Magen und macht die Brust frei, sodaß die Stimme Klangfülle bekommt"[1]).

Etwas Ergötzliches bietet eine Auswahl aus den medizinischen Rezepten zur Verbesserung der Stimme. Man muß annehmen, daß sie in häufigem Gebrauch waren, wenn sich Männer wie Maffei und Cerone, die ja selbst Sänger waren, mit ihnen weitläufig befassen. Doni und Mersenne preisen ihre Wirkung. Maffei führt sie, ohne ihnen im einzelnen bestimmte stimmliche Effekte zuzuschreiben, an. Cerone aber nimmt sie für spezielle Wirkungen in Anspruch, z. B. sie machen die Stimme klar, oder z. B. Mersenne, sie heilen das nasale Klanggepräge der Stimme[2]).

Maffei berichtet über die besten und sichersten Mittel zur Verbesserung der Stimme, die er in seinem Berufe (als Arzt) habe sammeln können. „Gut sind folgende Medikamente, besonders wenn die Stimme durch übermäßige Absonderungen verdorben ist: Man löse von vier trockenen Feigen die Haut ab, nehme $^1/_{16}$ Unze Ackerminze und $^1/_{24}$ Unze Gummi arabicum, stampfe alles in einem Mörser zusammen, mache Kügelchen daraus und behalte eins davon die Nacht hindurch, ein anderes den Tag über im Munde"[3]). Oder „man nehme Weihrauch, Sandarakharz und Ackerminze, breite alles auf Kohlen aus und atme den Rauch davon durch Mund und Nase ein"[4]).

---

[1]) Cerone, 328, En quanto à la beuida, los Tiples, Falsetes, y los Contraltos han de beuer el vino muy templado; à causa que el vinō puro engorda la voz, y le quita la agudeza penetratiua y sutil que tiene. A los que cantan el Tenor y el Baxo, siendo moços, les sera de prouecho si ponen alguna poca de agua en el vino, particularmente en tiempo de Verano, que de otra manera por causa del demasiado calor, que venran à tener en el estomago, tenra la boz muy seca, y nada ò poco risonante. Mas en tiempo de Inuierno, ha de ser tal qual su madre cepa le diò, es à sauer sin agua: que siendo aguado resfria el estomago y aprieta poco ò mucho el pecho, para formar la voz llena y muy sonante.

[2]) Mersenne I, de la voix, Prop. 37.

[3]) Maffei, Discorso, 46, soggiongo i più belli, e securi rimedij per far buona voce ch'hò potuto nella mia professione raccōrre . . 47; quanto la voce e guasta per soverchia humidità, togliansi quattro fiche seche, levandone le scorze, e togliasi una mezza dramma di calamento, e parimente un scropolo di gomma arabica, e pestisi ogni cosa insieme nel mortaio e facciansi ballotte, delle quali se ne tenerà una in bocca la notte continamente, e'l dì.

[4]) Ebenda, 47, Togliasi incenso sandaraca stirace, calamentoe me ttendosi ne'carboni sene toglie il fumo per lo naso, e per la bocca.

Nach Cerone machen folgende Mittel die heisere Stimme wieder glatt und klar. Man lasse Myrrhe unter der Zunge zergehen, oder man esse rohen Knoblauch, oder man trinke in Wasser aufgelöstes Benzoe. Sandarak (d. h. arsenium rubeum) mit Honig geleckt, reinigt und verfeinert die Stimme[1]). Man kaue Kohl und schlucke den Saft hinunter, dann stellt sich eine verlorengegangene Stimme wieder her[2]). Essig, bei nüchternem Magen getrunken, macht die Stimme robuster und heller[3]). Salbei gekaut, soll man nüchtern unter der Zunge tragen, und es bewirkt, daß man locker singt[4]).

Endlich muß auch noch jenes oft empfohlene Mittel angeführt werden, dessen Bekanntsein man dem Sueton verdankte, nämlich sich wie einst der Kaiser Nero eine Bleiplatte auf den Magen zu legen, um hernach lieblicher singen zu können[5]).

§ 6. Die Körperhaltung.

Dieser Abschnitt sucht dem Zwecke zu dienen, die Anweisungen über die Körperhaltung des Sängers unter dem Gesichtspunkte von zwar nicht eigentlich stimmbildnerischen Mitteln, wohl aber von vorbereitenden Momenten zum Singen zu betrachten. Zweifellos stehen Körperhaltung und Tongebung in

---

[1]) Cerone, 329, Tenida la myrrhe debaxo de la lengua, hasta que se deshage, la voz ronca haze clara. El ajo comido crudo, clarifica la voz: testigos destó son los Frayles de Osseruancia de San Francisco. El benjuy deshecho en agua y beuido sirue à las asprezas de la garganta, y adelgaza luego la voz ronca. La Sandaraca (que es el arsenium rubeum) lamida con miel purifica y adelgaza la boz.

[2]) Cerone, 330, Las berças si se mascan y se traga su çumo, restituyen la voz perdida. — Auch Maffei bringt ein Kohlbrühenrezept.

[3]) Ebenda, El aceto squillitico ò vinagre silitico beuido à ayunas, engendra vna voz muy robusta y muy clara.

[4]) Ebenda, La saluia mascada y trayda debaxo de la lengua en ayunas, la desenstema y desata para cantar desembueltamente.

[5]) Maffei, 46, Buono anco rimedio è il tenere una piastra di piombo nel stomaco, si come anco il medesimo Nerone facea. Ferner z. B. Doni, Trattati, II, 45: Ma basti l'esempio di Nerone, del quale leggiamo in Suetonio, che per fare bella voce usava clisteri, e lamine, e si teneva una piastra di piombo sopra lo stomaco. — Suetonius, Vitae imperatorum, Nero, 20. Kap.

enger Beziehung zu einander, ein Sitzender singt anders als ein aufrecht Stehender, die Stimme eines Sängers mit seitwärts gewendetem Kopfe klingt anders als die eines geradeaus blickenden.

Selbstverständlich haben die Vorschriften über die äußere Haltung außer ihrer Bedeutung als letzte, unmittelbare Vorstufen zur Stimmbildung, auch anderweitige Gründe. Wenn Conrad von Zabern verlangt, daß die Sänger, wenn es nötig und hergebracht ist, ihre Häupter entblößen oder andächtig neigen, sowie zur gehörigen Zeit die üblichen Kniebeugen verrichten[1]), so sind das spezielle Anforderungen der gottesdienstlichen Formen, denen sich die Sänger zu unterwerfen haben, hinter die die Rücksichten auf die Tongebung zurücktreten. Oder Rossettus sagt, die Frömmigkeit des Sängers drücke sich auch in seinem Aeußeren aus, derart daß er seine Augen entweder ins Buch hefte, oder sie abwärts schweifen lasse auf die Erde; aber er lasse sie nicht ins Leere starren[2]).

Im Gesellschaftsgesange stellt die Zuhörerschaft berechtigte Ansprüche an die Gesamthaltung des Sängers, wenn er seine beabsichtigte Wirkung nicht in Frage stellen will. Wenn der Sänger seine Zuhörer zum Lachen reizt, indem er mit verzerrtem und allzu weit geöffnetem Munde singt, den Kopf hin und her bewegt oder andere unangebrachte Gesten macht[3]), so gefährdet er dadurch die Wirkung seiner gesanglichen Leistung. Ganz allgemein sagt Cerone, der Sänger benehme sich so, daß er die Augen niemandes beleidige usw.[4]). Ueber diesen Gegenstand sind häufige Auslassungen überliefert[5]).

Die Zeugnisse dieser Zeit sprechen zwar nicht gerade von dem zwischen der Körperhaltung und der Tongebung bestehenden engen Zusammenhange. Höchstens könnte man die Stelle bei Zarlino für das Vorhandensein des Bewußtseins von dieser Tatsache beanspruchen, wo er in einem Atem mit der Verdorbenheit der Stimme die verunstalteten Gebärden und Manieren der Sänger

---

[1]) Monatshefte f. Musikg. XX. 102.

[2]) Rossettus, Libellus, Bl. i II. Accedat autem ad devotionem mentis ipsa corporis honestas ut oculi aut libris intenti aut in terram defixi avertantur ne videant vanitatem.

[3]) Molitor, Die nachtrident. Choralreform I, 169, nach dem anonymen Traktat der Marciana in Venedig. S. o. S. 22, Anm. 7.

[4]) Cerone 69, y que finalmente no hagan cosa que offenda los ojos de nadie: porque quitados destos y otros semejantes deffetos, toman vna tan linda y tan hermosa manera, que en todas partes adonde son vistos cantar, se enramoran las personas dellos, viendo los estar à manera de tantas esposas, o de tantas timorosas donzellas.

[5]) Zarlino, Institut. harm. 253; Maffei, 16; Zacconi I, Kap. 61, 62; Vicentino, L'antica musica, Kap. 42; Friderici, Regel 3; Doni Trattati II, 248.

nennt, „die in Wahrheit Affen gleichen“[1]). Aber eben so gut wie sich Instrumentisten, z. B. Diruta, die Frage vorlegten, hat die Körperhaltung Einfluß auf den Klang? ebenso selbstverständlich ist die Frage auch wohl für den Sänger gewesen. Zwar kommt Diruta[2]) zu keiner unzweideutigen Meinung darüber, ob die Haltung des Spielers vor der Orgel Bedeutung für ihren Klang habe, dennoch gibt er Regeln, wie z. B. der Arm die Hand leiten soll, wie die Hand zu wölben ist, wie sie leicht und locker gehalten werden muß, wie sich der Spieler vor der Orgel halten soll usw. Schließlich ist zu bedenken, daß, ebenso wie man den gesundheitlichen Zuständen des Sängers grundlegende Bedeutung für die mögliche Güte der Stimme beilegte, man gewiß auch die Beziehungen zwischen Körperhaltung und Klang beobachtet hat. Dafür spricht die Stetigkeit der Wiederholungen solcher Anweisungen. Die Ansprüche an die äußere Haltung des Sängers haben nicht nur Gründe gesellschaftlicher Art[3]).

Die Gebote über die Körperhaltung lauten: Sorge beim Unterricht der Knaben im Singen dafür, daß sie aufgerichtet dastehen[4]). Der Sänger singe mit der Stimme, aber nicht mit den Bewegungen seines Leibes[5]). Keine anderen Bewegungen sind dem Sänger gestattet, als die mit der Glottis[6]). Der Sänger muß wie eine Bildsäule dastehen[7]) Seine Haltung sei aufrecht und anmutig[8]), ganz und gar untadelhaft[9]).

Es ist verboten, die Hände oder Füße zu bewegen[10]). Manche Sänger gleichen Gänsen; denn sie recken sich fast die Hälse aus, um die höheren Noten zu erreichen. Andere aber strecken den Fuß aus, um zu den tiefen Noten zu gelangen[11])

---

[1]) Zarlino, Instit. harm., III. Teil, Kap. 45: udiamo alle volte alcuni sgridacchiare (non dico cantare) con voci molto sgarbate e con atti e modi tanto contraffatti, che veramente pavino Simie (Goldschmidt, ital. Meth.)

[2]) Carl Krebs, Diruta, Vierteljahrschrift f. Musikwiss., VIII. Bd.

[3]) Vergl. Goldschmidt, ital. Gesangsmethode, S. 134.

[4]) Rossettus, c III, Et memento quum doces cantare pueros, fac ut ipsi tent erecti.

[5]) Lanfranco, Scintille, 112, el Cantore de cantare con la voce: e non col mouimento del Corpo. — Durante, Arie devote, si auuertisca di non far gesti con la persona. — Demantius, Isagoge, 1602, Leib nicht unförmig bewegen. — Conrad von Zabern, Monatsh. 20, 102, stille stehen, keine Seitenbewegung.

[6]) Maffai 16, non habbia a far movimento alcuno, altra parte del corpo, fuor che la detta cartilagine cimbalare.

[7]) Banchieri, 146, deue il Cantore star mortificato.

[8]) Diruta, 1609, ma star dritto, e gratioso.

[9]) Cerone, 67, el Cantante ha de tener honestidad en la postura del cuerpo.

[10]) Maffei, 16.

[11]) Cerone, 67, Otro ay que parecen tantos gansos, quando se alargan con cuello por alcancar los punctos altos. Otros estrian el pie para llegar à los punctos baxos.

Der Kopf soll fest stehen, man hüte sich, ihn immerfort hin und her zu bewegen[1]) Manche begleiten die Melodie mit ihrem Kopfe, senken ihn, wenn es tief geht, erheben ihn bei hohen Noten[2]). Conrad von Zabern verbietet, den Kopf zu sehr in die Höhe zu heben[3]). Nach Fink verdirbt das Zurückbiegen des Kopfes den Gesang[4]). Donati aber gebietet: Halte den Kopf hoch[5]). Es ist unstatthaft, den Kopf zu verdrehen[6]) oder auf die Seite zu neigen[7]).

Die Augen soll man nicht hin- und herschweifen lassen nach Art eines hilflosen Weibes[8]) oder sie verdrehen wie es Schwärmer oder Verrückte tun[9]). Sie sollen unbeweglich sein[10]) oder fest auf das Buch gerichtet[11]). Man zwinge sich auch, die Augenwimpern still zu halten[12]).

Gesichtsverzerrungen werden wiederholt verboten[13]) Sie zu vermeiden, verordnet Maffei einen Spiegel, den sich der Schüler vor die Augen halten soll, wenn er singt[14]). Der Spiegel war auch im Gebrauch der römischen Schule, „jede Art von Grimasse oder unschicklicher Bewegung der Muskeln, entweder im Runzelziehen der Stirne, oder im Blinzeln der Augenlider, oder im Verzerren des Mundes, zu vermeiden“ [15]).

Die Anweisungen über die Mundstellung, welche der Reihenfolge entsprechend, nunmehr folgen müßten, werden vorläufig übergangen. Wegen ihres klaren am Tage liegenden direkten Zusammenhanges mit den Klanggepräge der Stimme erscheint es angebracht, sie in Verbindung mit dem Ansatz des Tones aufzuführen.

---

[1]) Maffei, 16, perche se paiano brutti a noi coloro i quali mentre cantano di gorga crollano la testa. — Diruta, 1609, die non far atti disconci con la testa. — S. a. o. S. 32 Anm. 3.

[2]) Cerone, El Melopeo, 68.

[3]) Monatshefte f. Musikg. 20, 102.

[4]) Ebenda 11, 37, nach Schlecht. „capite resupino“.

[5]) Donati, Motetti II, 1636. Tenga la Testa alta.

[6]) Cerone, 69, no permetir que cantan con la cabeça torcida.

[7]) Conrad von Zabern, Monatshefte 20, 102.

[8]) Rosettus i II, immulierculas lumina vibrantes.

[9]) Zacconi 1592, Kap. 61. Ebenso Cerone 67.

[10]) Rossettus c III.

[11]) Banchieri, nel libro sempre tener l'occhio. S. 146.

[12]) Donati, Motetti II, si sforzi di non arcar le Ciglia.

[13]) Zacconi, Kap. 61 (1592). — Banchieri 146. — Donati. — Cerone 67, 68.

[14]) Maffai 17, che debba tenere uno specchio inanzi à gli occhi, accioche mirando in esso, sia avisato di qualsi voglia accento brutto che quando canta facesse.

[15]) Nach Ebeling 1772. Burney, Tagebuch I, 309. Bontempi 170.

Kapitel III.

Das Klanggepräge der Stimme.

§ 7— 9.

§ 7. Die mangelhaften Klangfarben.

Mersenne leitet seine Betrachtungen über die rauhe Stimme, die er mit einer akustischen und physiologischen Erklärung versieht, mit einer Bemerkung über die ästhetische Seite des Stimmtimbers ein. Er sagt[1]):

Zuerst muß man feststellen, ob die Stimme Fehler hat und welcher Art sie sind. Da Stimme und Sprache den Zweck haben,

---

[1]) Mersenne, Harm. univ. I, livre de la voix, Prop. 35, S. 43: il faut premierement determiner si la voix a des vices; en apres, quels ils sont . . . Certainement puis que la voix et la parole nous ont esté donnees pour nous expliquer, et pour nous entretenir les vns auec les autres, il ne faut pas qu'elle blesse ou qu'elle incommode les auditeurs, autrement elle destruiroit la fin pour laquelle elle a esté donnee: d'où ie conclus que la voix qui blesse ou qui incommode l'ouye est vitieuse et mauuaise, et qu'il n'y a pas moyen de la guerir qu'en la dépouïllant de la qualité qui la rend desagreable et difficile à supporter: ce qui arriue à celle qui est aspre, aigre, et rude, qui offensent la main sur la quelle ils se meuuent, à raison que les esprits qui seruent aux organes de l'ouye et du toucher, sont détrangez de leur lieu, et troublez dans leurs mouuemens, car la voix douce et vniforme est semblable aux corps lissez et polis, dont le toucher reçoit du contentement . . . Et s'il se rencontre quelqu'vn qui aime mieux les sons asprés et rudes que les doux, il est semblable à celuy qui aime mieux les Dissonances que les Consonances, car les voix raboteuses sont remplies et composees de Dissonances, quoyqu'il soit difficile d'en remarquer les interualles à raison de leur petitesse et de leur frequence; ou si elles n'ont point de Dissonances, les petites parties du son dont elles sont composees sont separees et interrompuës par la rudesse de la columelle qui est raboteuse, soit à raison qu'elle a esté gastee et rongee de quelque blessure et maladie, ou parce qu'elle a cette imperfection dés le temps de la conformation de ses partie. L'aspreté de la voix peut aussi venir de la secheresse des parties qui la forment, et des fluxions qui les rendent inégales . . . La voix rauque est la plus ordinaire des vitieuses, elle contracte ce vice par les defluxions qui tombent du cerveau dans la gorge, et sur les cartilages du larynx, ou par l'enflure et la relaxation de la columelle, ou par les grands efforts procedans de la voix dont on a vsé en criant trop fort, et trop long-temps . . . la crainte, la frayeur, les veilles excessiues, et les autre causes qui refroidissent les parties du corps, peuuent estre cause que la voix deuient rauque . . .

uns gegenseitig zu verständigen und zu unterhalten, so dürfen sie die Hörer weder verletzen noch belästigen, sonst liefen sie ihrem eigentlichen Sinn zuwider. Daraus ist zu schließen, eine Stimme, welche das Gehör verletzt oder belästigt, ist fehlerhaft und schlecht, und es gibt für sie gar keinen anderen Ausweg, als sich von jener Eigenschaft, die sie unangenehm und unerträglich macht, zu befreien.

Dies gilt z. B. von den rauhen, grellen, holperigen Stimmen, die ebenso das Gehör, wie grobe, unebene Gegenstände die Hand verletzen, wenn sie miteinander in Berührung kommen; denn die Sinnesempfindungen des Gehörs und Gefühls werden dann verwirrt und gestört. Aber eine liebliche und gleichmäßige Stimme läßt sich mit einem glatten und geschliffenen Gegenstande vergleichen, den zu berühren, Wohlgefallen erzeugt.

Und träfe es sich, daß jemand rauhe und holperige Klänge lieber hörte als zarte, so gliche er dem, der Dissonanzen höher schätzte als Konsonanzen. Denn die rauhen Stimmen sind voll von Dissonanzen und aus ihnen zusammengesetzt, obwohl man die einzelnen Intervalle wegen ihrer Kleinheit und Menge schwerlich zu unterscheiden vermag.

Oder wären es keine Dissonanzen, so kann man auch sagen, die den Ton zusammensetzenden kleinen Teile (Schwingungen) werden [fortgesetzt] unterbrochen von der Rauheit des Zäpfchens, welches infolge einer Krankheit oder Beschädigung, die es auch von der Mutation zurückbehalten haben kann, verdorben oder verletzt ist.

Die Rauheit der Stimme kann man auch herleiten aus der Trockenheit ihrer Organe oder aus Säften, welche sie uneben machen. Die Rauheit ist der gewöhnlichste Stimmfehler und hat ihre Ursache in Absonderungen, welche aus der hinteren Nasenhöhle in die Schlundhöhle und auf die Knorpel des Kehlkopfes fließen, oder in der Geschwulst oder Schlaffheit des Zäpfchens oder in großen Anstrengungen der Stimme, die zu lange und zu stark geschrien hat. Furcht, Aufregung, durchwachte Nächte, Erkältungen können die Rauheit ebenfalls bedingen. — Soweit Mersenne.

Es ist eine durchgängige Meinung dieser Zeit, daß der Timber der Stimme vorzüglich von den organischen Säften abhänge. Denn die Ursachen auch der gebrochenen, dumpfen, trüben Stimme[1]), die Mersenne angibt, sind keineswegs wesentlich verschieden von denen der rauhen Stimme. Ueberhaupt sagt Mersenne: die verschiedenen Fehler der Stimme kommen von den Säften. Z. B. bringt schon Maffei eine Erläuterung der Ungleichmäßigkeit der Stimme, die derjenigen Mersennes ähnelt: „Rauheit und Glätte richten sich nach

[1]) Mersenne, ebenda: La voix casse, estouffee et tenebreuse ... les vices diuers de la voix viennent des humeurs.

der inneren Auskleidung des Stimmapparates)[1]. Ist sie gleichmäßig und in ihrer eigentlichen Beschaffenheit vollendet, so wird die Stimme glatt und gleichmäßig. Zu viel Säfte oder zu wenig machen die Stimme rauh und ungleichmäßig“[2]). Ferner ist zu bemerken, daß einer der Gründe Mersennes für die Rauhheit der Stimme, nämlich allgemeine Schwäche der Körperfunktionen infolge von Ueberanstrengungen, Aufregungen usw. sich mit den von Codronchius[3]) angeführten Ursachen der Stimmschwäche, d. h. auch des Timbermangels, berührt. Man war nicht einerlei Meinung über die physiologischen Ursachen der Timberfehler im einzelnen, aber man führte sie, soweit man sie nicht in falschen Funktionen der Teile des Stimmorgans, z. B. des Kehlkopfes, des Gaumens, zu erkennen suchte, ganz allgemein auf die gesundheitlichen Zustände des Sängers zurück und unternahm deshalb, sie mit medizinischen Anweisungen und Mitteln zu behandeln und zu beheben. Ueber diese ist oben S. 27 ff. gesprochen worden.

Für die Stimmbildung selbst kommt eigentlich nur der Satz bei Mersenne in Betracht: die Rauhheit der Stimme wird durch zu starkes und langes Schreien verursacht; denn er deutet an, daß Forderungen an das Klanggepräge mitgeholfen haben müssen bei der Aufstellung eines der hervorragendsten — später zu erörternden — Gebote über die Behandlung der Klangstärke bei der Schulung der Stimme.

Auf der forzierten Tonstärke aber beruht neben der Rauheit und allen jenen minderwertigen Klangfarben des Schreiens, oft genug gerügt in dieser Zeit[4]), auch die Härte der Stimme, was schon Rossettus erwähnt[5]). Die mit der Härte[6]) häufig gepaarte Grellheit

---

[1]) = la canna: Maffei 13, intendo per la canna tutte le parti sopradette, che concorrono à far la voce.

[2]) Maffei 12, Hora ragiono della voce aspra, e lene ... l'una e l'altra di queste, si caggiono dall' interna soperficie della canna perciocche essendo la soperficie equale, e nello suo perfetto, e proprio temperamento fà la voce lene, ed equale, e se per qualche humore ch'inessa invescato fusse, o vero per mancamento di quello; si fusse dal suo temperamento partita, si farebbe la voce roca, aspra, et inequale.

Etwas Aehnliches sagt (nach W. Berg, Die Stimme I, 84) Quintilian: Auch allzuviel Speichel [?] (humor) hindert die Stimmentfaltung, ebenso wie zu wenig Speichel ein Versagen der Stimme herbeiführt (consumptus, nämlich humor-destituit).

[3]) S. o. S. 27, Anm. 3.

[4]) z. B. Ornithoparch „sie heulen wie Ochsen“; Luther spricht von dem Heulen, Plärren und Blöken der starken und feisten Succentorenstimmen (Rautenstrauch S. 9). Coclicus: „vel plorant, vel ululant, vel latrant.“ Zarlino: sgridacchiare = keifen (Goldschmidt).

[5]) Rossettus, Libellus, a III, Dura vox et rauca est quando violenter emittit sonum suum. Dann folgt eine derjenigen Mersennes ähnliche akustische Bemerkung über die Rauheit: Aspera vox, est rauca quae dispergitur per minutos, et dissimiles pulsus.

[6]) Auch bei Maffei, Discorso 12.

der Stimme beschreibt in ihren ästhetischen Wirkungen Mersenne: „Die harten Stimmen gefallen nicht, weil sie zu grell und zu scharf für fein organisierte Ohren sind und verhindern, daß sie einigermaßen angenehm in die Seele einziehen, um sich ihrer zu bemächtigen und sie mit sich zu entführen“[1]). Ihre Ursachen findet er „in der Härte der Stimmritze oder der andern Teile des Stimmorgans, welche die Qualitäten der Stimme unendlich verschieden gestalten. Eine solche Stimme kann man ‚ehern‘ nennen, denn sie ähnelt dem Klang der Trompete“[2]).

Eine andere Art Timberdefekt machen die „dumpfen“ Stimmen aus. Maffai kennt sie als „schwarze“ Stimme. Zarlino, Zacconi, Banchieri, Cerone halten sie für ungeeignet im mehrstimmigen Gesang. Zacconi sagt: Sie werden für gewöhnlich stumme genannt. Unter den andern, den Kopf- und Bruststimmen, vernimmt man sie nicht, sondern sie sind dazwischen so gut wie gar nicht vorhanden[3]). Vielleicht hat Finck ähnliche Stimmen im Auge, wenn er von den Bassisten sagt, sie murren und brummen wie Hornissen, die in einem Stiefel eingeschlossen sind, oder schnauben wie zerborstene Blasebälge[4]).

Nunmehr sind einige typische Stimmfehler aufzuzählen, denen meist mangelhafte Stellungen der Teile des Ansatzrohres zugrunde liegen, zuerst das nasale Singen, über welches Conrad von Zabern naiv bemerkt: „Das Singen durch die Nase ist sehr unschön. Und da unter den verschiedenen körperlichen Organen, welche bei der Hervorbringung der menschlichen Stimme mitwirken[5]), die Nasenlöcher nirgends mit aufgezählt werden, so ist es ein nicht geringes Zeichen von Bildungsmangel, wenn jemand nicht zufrieden ist mit dem Munde und den sonstigen natürlichen Werkzeugen, sondern

---

[1]) Mersenne, Harm. univ. II, 354: les voix qui sont dures ne plaissent pas, . . . parce qu'elles ont trop d'aigreur, et d'esclat, qui blessent les oreilles delicates, et qui empeschent quelles ne se glissent assez agreablement dans l'esprit des auditeurs pour s'en rendre les maitresses et pour les conduire par tout où l'on veut. — Auch Rossettus, a III, über die gellende Stimme: vox tinnula.

[2]) Ebenda I, livre de la voix. Prop. 35, S. 44. Quant à la voix dure et rigide, elle tire ce vice de la dureté de l'anche, ou des autres parties qui donnent vne infineté de differentes qualitez à la voix, que l'on peut appeller „voix d'airain“ quand elle imite la trompette.

[3]) Nach Chrysander, Vierteljahrsschrift 9, 291: obtuse sono quelle voci che per ordinario si sogliano chiamar mute, le quali fra l'altre per gagliarde che le siano non si sentano mai, ma sono tanto quanto che se non vi fossero.

[4]) H. Finck, Practica musica, Bassistae uero murmure et susurro, ut crabro peroni inclusus perstrepunt, aut follis rupti instar spiritum exhalant.

[5]) Cannuzi z. B. sagt, in seinen „Regulae“ 1510 über die zur Stimmgebung erforderlichen Instrumente: instrumenta naturalia ad plus sunt sex. s. Pulmo. Guctur. Palatum. Labia. Dentes et lingua. Sed de necessitate sunt tres et non plus. s. pulmo, guctur el lingua.

die Stimme durch die Nasenlöcher hervorbringt“[1]). Den nasalen Timber erwähnen Bovicelli, Banchieri, Cerone, Mich. Praetorius, Mersenne.

Maffai führt im Verein mit diesen Fehlern ein gaumiges Klanggepräge an: „Man lasse ganz allmählich mit der Stimme den Atem entweichen und achte streng darauf, daß er nicht durch die Nase oder am Gaumen entlang gleite, zwei sehr große Mängel“[2]).

Conrad von Zabern meint jedenfalls den Kloß- oder Knödelton, den er bei den meisten Klerikern findet; denn sie singen, als ob sie Brei („pulmentum“) im Munde hätten[3]).

Den Kehlton bringt Bovicelli mit den Worten vor: einige schicken die Stimme durch die Kehle[4]), und Mich. Praetorius mit den Worten: „etliche singen mit Unterhaltung der Stimmen im Halse“[5]). Das Charakteristikum des Preßtons haftete dem Münchener Kontratenor Massimo Trojano an, wie ein über ihn erlassener Steckbrief vom 27. August 1570 besagt: er singt einen ziemlich hohen Tenor, jedoch mit etwas gezwungener Stimme[6]).

Wieder andere pressen die Zähne aufeinander, als ob sie zischen wollten,“ sagte Bovicelli[7]) über den Zahnton und Mich. Praetorius: „etliche singen mit zusammengebissenen Zeenen.“

Dies sind in der Hauptsache die Fehler des Klanggepräges. Stimmen, die mit ihnen behaftet sind, werden nur mit mehr oder weniger großer Einschränkung für die Musik zu verwenden sein. Doni gibt ein Beispiel, wie man solche Stimmen zur Charakterisierung der Höllengeister gebrauchen könnte: „Ihnen gebe man nicht nur die schlechtesten und minderwertigsten Stimmen, sondern sorge auch, daß ihre Melodie starr und mißfälliger sei“[8]).

§ 8. Die brauchbaren Klangfarben.

Die Generaleigenschaft einer brauchbaren Stimme in Bezug auf ihren Timber ist der Wohlklang; dem „Cantus suavis“ begegnet man auf Schritt und Tritt. Der Cantus suavis entspricht dem, was man

---

[1]) Monatshefte f. Musikg. 20, 99.

[2]) Maffei 17, che spinga appoco, appoco, con la voce il fiato, ed averta molto, che non eschi pe'l naso, overo per lo palato, che l'uno, el'altro sarebbe error grandissimo.

[3]) Monatshefte f. Musikg. 20, 100.

[4]) Bovicelli, Regole, Passaggi di Musica . . . 1594, S. 16, altri mandano nella gola la uoce. — Exempl. des Grauen Klosters in Berlin.

[5]) Mich. Praetorius, Synt. mus. III, 232.

[6]) Monatshefte, 23. Jahrg., 1. Heft: canit contratenorem, satis alta, sed quodammodo coacta voce.

[7]) Bovicelli, S. 16, stringono i denti, quasi, che all'hora vogliano spirare.

[8]) Doni, Trattati II, 43. Spiriti Infernali; non solo con darli le peggiori voci, e più false; ma col fare anco, che il loro canto fusse più duro, e spiacevole, quale sarebbe togliendogli le grazie, ed accenti.

vom Gesange erwartet und erhofft, nämlich daß er ergötze und erhebe (Coclicus)[1]). Höher als die Schnelligkeit der Koloraturen wird ihr Wohlklang geschätzt, sagt Christoph Prätorius[2]).

Dieser Hauptbegriff des Wohlklanges erfährt mehrere spezielle Nuancen, am häufigsten die der Lieblichkeit und Süßigkeit[3]). Die Guidonischen Regeln über den Vortrag des Cantus planus, auch in dieser Zeit wiederholt in Erinnerung gebracht, enthalten unter andern die Anweisung: alle Antiphonen müssen mit süßer, wohlklingender Stimme intoniert werden.[4]). Eine reizende Verwendung der alten Sängerregel bringt schon 1350 Magister Jacobus de Bononia, ein Vertreter des von Instrumenten begleiteten Kunstliedes im Trecento, indem er singt:

„Nicht lautes Schreien ist das rechte Singen.
Nein, weich und sanft muß der Gesang erklingen.“ [5])

Christoph Praetorius wünscht eine gewisse feine Lieblichkeit, die dem Wohllaut einer Mädchenstimme gleich kommt[6]). Nach Della Valle verlangt der Sologesang entweder Süßigkeit der Stimme, oder vorzügliche Gesangskunst (d. h. Koloraturtechnik)[7]). Malvezzi sagt über den Gesang der Vittoria Archilei bei Gelegenheit der Koloraturarie „Dalle alte sfere“, es wetteiferte die Süßigkeit ihres Tones und Gesanges mit der Schönheit der Musik, die ihr Gemahl Antonio gesetzt hatte[8]). Ueber den Gesang des Falsettisten Lodo-

---

[1]) Compendium: Suavis autem cantus vere hunc assequitur finem, quem Musicus spectat, et venatur, nempe ut oblectet, et exhilaret.

[2]) Erotemata, 1574, Regel 8, In coloraturis suavitatem magis quam celeritatem spectent.

[3]) z. B. Rossettus a III, Coclicus „qui docte et dulciter canit“, Michael Praetorius, Synt. III, 226. Maffei 9 f.

[4]) Bonaventura da Brescia, Ende 15. Jahrh., Kap. 42. De modo cantandi secundum Guidonem. — Cannuzi, Regulae, 1510. De modo cantandi: Guido, in tertio suae musicae ... omnes Antiphonae debent intonari cum voce dulce et suave. [5]) Aus dem Madrigal „Usselletto selvaggio“:

„Per gritar forte non si canta bene,
Ma con soav'e dolce melodia.“

Wiedergegeben von Johannes Wolf: Geschichte der Mensuralnotation, Bd. III, S. 101. Für den modernen Gebrauch eingerichtet von Hugo Riemann, ist es in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik“ X. Jahrg. 1. Heft erschienen.

[6]) Erotemata, Regel 5: ut quiddam argutum dulci sono tamquam puella suaviter canens, sonent.

[7]) Doni, Trattati II, Discorso di Pietro della Valle al Sig. Lelio Guidiccioni (1640): Il cantar solo ricerca o dolcezza di voce, o esquisitezza di arte. S. a. Goldschmidt, ital. Meth., S. 34.

[8]) Christofano Malvezzi: Intermedii et Concerti, fatti per la Commedia rappresentata in Firenze Nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana di Loreno, Gran Ducchi di Toscana ... Ven. 1591. Exempl. Hofbibl. Wien. Diese Arie ist abgedruckt in Kiesewetter, Schicksale ... 1841. — „Nono“ S. 7. garreggiò la dolcezza del suono, e del canto, con la vaghezza della Musica, la quale è di Antonio Archilei.

vico berichtet Della Valle dies: Euer Wohlgeboren lobten mir aus früheren Zeiten den Lodovico, den ich noch aus meiner frühen Knabenzeit her kenne, indem Sie sagen, daß eine lange Note, wie er sie zu singen pflegte, weit mehr gefiel als die langen Passagen der Modernen. Hierauf erwidere ich, das Lodovico mit Verständnis sang, auch hatte er die süßeste Falsettstimme; aber er wußte nicht viel von Gesangskunst, indem er faßt niemals Passagen oder andere Verzierungen, sondern nur eine schöne Tonbildung und ein anmutiges Abschließen seiner erwähnten langen Töne anwendete, was vermöge der Süßigkeit seiner Stimme sehr gefiel[1]). Mersenne rühmt seine Landsleute auch wegen der Süßigkeit ihrer Stimmen: Kein Volk singt so angenehm wie das französische, um so mehr als die andern die Passagen nicht so geschmackvoll bilden; und obwohl die anderen stärkere, hellklingendere reinere und volltönendere Stimmen haben, so sind sie dennoch nicht so süß, nicht so bezaubernd wie die der Franzosen[2]). Mersenne tadelt sie aber auch, weil sie sich darin nicht genug tun können, so daß ihnen eigentlich nicht viel Ruhm bleibt: „Was die Italiener anlangt, so beobachten sie mancherlei in ihrem Vortrag, dessen die Unsrigen ermangeln, weil sie, soviel sie können, die Leidenschaften und Erregungen der Seele und des Gemüts darstellen, z. B. den Zorn, die Wut, den Trotz, die Raserei, die Ermattung des Herzens und verschiedene andere Leidenschaften mit einer besonderen Heftigkeit, daß man meinen könnte, sie seien selbst von den Gemütserregungen, die sie singend darstellen, ergriffen. Statt dessen begnügen sich unsere Franzosen damit, dem Ohre zu schmeicheln, und befleißigen sich einer unausgesetzten Süßlichkeit in ihren Gesängen, was die Energie ausschließt“[3]).

Die zweite häufig wiederkehrende Abwandlung erfährt der Wohlklang durch die Forderung, die Stimme sei rein, klar, deutlich[4]). Rossettus hat wohl die Bedeutung dieses Timbers für den Kirchen-

---

[1]) Doni, Trattati II, 255, Discorso Della Valle's: V. S. mi lodò de'tempi addietro Lodovico Falsetto, da me pur conosciuto, benchè nella mia età puerile, dicendo, che una nota lunga ben cantata da lui, come quasi sempre egli soleva fare, gli piaceva assai più, che tutti i passaggi de' Moderni; io le risposi, che Lodovico cantava con giudizio; perché avendo egli dolcissima voce di falsetto, ma non sapendo molto dell'arte, non usava quasi mai nè passaggi, nè altre grazie nel cantare, che solo un bel mettere di voce e un finir con grazie con quelle sue note lunghe, che per la dolcezza della sua voce piaceuano assai. Uebersetzung nach Goldschmidt, ital. Meth., S. 35.

[2]) Mersenne, De la voix, Prop. 34, S. 42; on n'en rencontre point qui chantent si agreablement que les François, dautant que les autres ne font pas les passages si delicatement; et bien qu'ils ayent la voix plus forte, plus claire, plus nette, et plus sonore, ils ne l'ont pourtant pas si douce, ny si charmante.

[3]) Nach Kuhn, Verzierungskunst, S. 51. Mersenne II, 356.

[4]) Rossettus a III. — Zarlino, Istit. harm., S. 165: chiara et soave im Gegensatz zu oscura et sgarbata. — Puteanus, Pallas, 24. — Cerone 327.

gesang im Auge, wenn er sagt: die hellen Stimmen schallen weiter, so daß sie jeden Raum vollkommen erfüllen[1]). Finck erkennt die Wichtigkeit dieser Klangfarbe für die Klarstellung der Thematik pholyphoner Musik. Er sagt: „wenn der Gesang mit einer glänzenden Fuge beginnt, so ist diese mit einer helleren, deutlicheren Stimme vorzutragen, als man es sonst gewöhnt ist, auch die folgenden Stimmen, welche infolge der Fuge dasselbe singen, wie die erste, sind auf gleiche Weise zu betonen[2]). Doni will die Klarheit der Stimme zu Charakterisierung Jesu verwendet wissen. Er denkt an den Tenor des Sig. Francesco Bianchi, dessen wohllautende Reinheit er bis zur Verklärtheit des Tones, „weil hierin kein Makel ist", gesteigert wünscht[3]).

Außer obiger Eigenschaft legt Doni der Stimme des Bianchi die Qualität der Klangfülle bei[4]), einer andern Abwandlung des Wohlklanges. Sonor bedeutet eine Vermehrung der Resonanz auf Grund einer gewissen Tonverstärkung. Ein solches Gepräge mag auch Cerone vorgeschwebt haben, als er sich zu einer Erläuterung des von Rossettus übernommenen Begriffes „starke Stimme" veranlaßt sah: die Stimme sei zwar stark, aber ermangele dabei nicht der Milde[5]). Auch darf die Klangfülle der Stimme, wie Rossettus sagt, nicht durch Rauheit getrübt sein[6]). Dies war nämlich der Fall bei dem mit Trojano zusammen verfolgten Münchener Bassisten Camillus aus Parma, den der Steckbrief dies Merkmal gibt: Sein Baß ist zwar ziemlich volltönend, aber etwas rauh[7]). Mersenne schildert die Klangfülle in einem treffenden Vergleich: Es gibt noch eine andere Eigenschaft der Stimme, welche ihr Fülle und Gedrungenheit verleiht und ihre Harmonie vermehrt. Man kann sie mit einem wassergefüllten Kanal, oder mit einem fleischigen, in bestem Zustande befindlichen Körper und Gesicht vergleichen. Die Stimme,

---

[1]) Rossettus a Ill: perspicuae voces sunt quae longius protrahuntur, ita que continuo impleant omnem locum.

[2]) Fink, Pract. Musica, Meminisse et illud proderit, si in initio cantus, elegans fuga occurrerit, hanc voce clariore et explanata magis proferendam quam alio qui usu receptum est, et sequentes voces, si ab eadem fuga quam prior cecinit ordinatur, simili modo enuntiandas esse: Hoc in omnibus vocibus, cum novae fugae occurrunt, observandum est, ut possit audiri cohaerentia et omnium fugarum systema. Uebers. nach Schlecht, Monatsh. 11, 138.

[3]) Doni, Trattati II, 42. Introducendosi dunque Gesù nostro Signore (come si vuole prima, che morisse, o dopo, che è tuono glorioso; perchè in ciò non farei differenze) pare, che convenga darli l'istessa voce, cioè un bel Tenore (il quale vorebb'essere soave, e chiaro, quale è quello del Bianchi) . . .

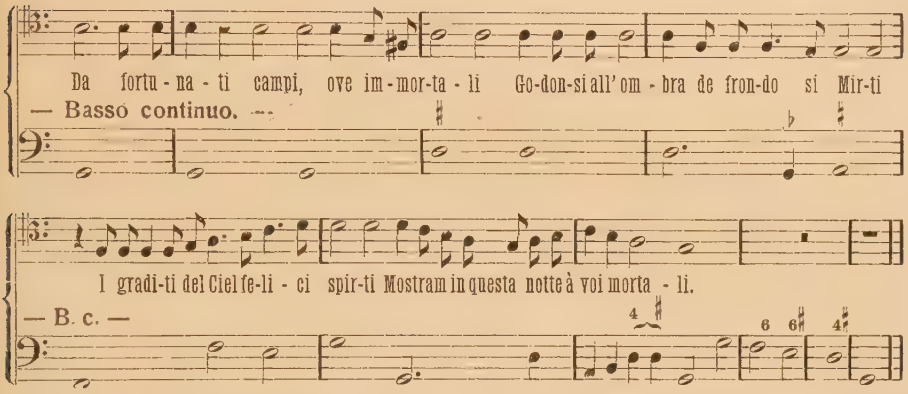
[4]) Doni, ebenda, S. 22, una soave, e sonore voce.

[5]) S. o. S. 19, Anm. 1.

[6]) Rossettus, a Ill, bene tinnulae et sonorae [voces] omni raucedine impermixtae.

[7]) S. o. S. 39, Anm. 6. — Vocem habet (quam Bassum dicimus) satis sonoram, sed aliquanto rauciorem.

die dieser Eigenschaften entbehrt, ist wie ein dünnes Wässerchen, das durch einen weiten Kanal fließt, oder wie ein mageres Gesicht[1]). — Die Stimme des Bartolomeo Nicolini war, nach dem Urteil Donis, eher lieblich und von gutem Metall, als daß sie allzuviel Fülle gehabt hätte[2]). Wohlklingend und würdevoll war nach dem Zeugnis Boninis[3]) die Stimme des berühmten „Tenors" Sig. Francesco Rasi, eines Schülers des Jiulio Caccini. An ihn hat vielleicht Gagliano gedacht, als er für den Prolog seiner Oper Daſne, der den Ovid darzustellen hat, einen Gesang voller Majestät verlangte[4]). Es ist das achtstrophige Stück:



Das Klanggepräge soll dem Gefühlsausdruck dienen. Der Sänger soll seine Stimme gemäß dem Inhalt des Textes modulieren können, was dem 16. Jahrhundert durchaus geläufig war. Zwar behauptete Della Valle um 1640, daß vor der Florentiner Reform die Kunst fremd gewesen sei, „der Stimme eine helle und heitere oder eine düstere Kangfarbe zu verleihen, sie liebreich oder energisch

---

[1]) Mersenne, Harm. univ. II, 354. Il y encore vne autre qualité de la voix qui la rend plaine, et solide, et qui augmente son harmonie, ce que l'on peut expliquer par la comparaison d'vn canal qui est tousiours plain d'eau, quand elle coule, ou par celle d'vn corps, et d'vn visage charnu et en bon point; au lieu que les voix qui sont priuées de cette qualité, sont semblables à vn filet d'eau qui coule par vn gros canal, et à vn visage maigre, et decharnué. — Auch 341: la voix soit belle, pleine, douce et moëlleuse.

[2]) Doni, Modi, Generi 1635, S. 119: la voce si richiede più tosto dolce, e di buon metallo, come l'ha il Sig. Bartolomeo Nicolini, che di souerchia profondità.

[3]) Lafage, Essais de diphtérographie musicale, 1859, S. 175: „di voce gravita e soave," aus einem Manuskript Boninis der Bibl. Riccardiana-Florenz N. 2218.

[4]) Vorrede: e sopra tutto il canto sia pieno di maiestà. — Es ist auch an den Gesang „Io che l'onde raffreno" zu erinnern, den Vittoria Archilei unverziert bei den oben erwähnten Intermedien in Florenz mit getragenem, weihevollen Tone vorgetragen haben wird, um die Macht und Größe des Meeres zu verherrlichen. Im „Nono" S. 11.

werden zu lassen, je nachdem es erforderlich“ [1]). Es liegt nicht in der Art des 16. Jahrhunderts, die Skala der Klangfarben bis ins einzelne auseinander zu setzen, es begnügt sich mit schematischen Andeutungen [2]): Lanfranco sagt, man bemühe sich, den Ton der Stimme im Einklang mit dem Gefühlsgehalt der Worte, d. h. fröhliche Texte nicht mit klagendem Laut zu bringen [3]). Christoph Praetorius empfiehlt seinen Schülern, sich zu bestreben, bei heitern Texten eine helle, bei trübseligen eine düstere Klangfarbe anzunehmen [4]). Ganz frei schaltet schon Bovicelli mit dem Ausdruck. Zwar sagt er, wehmütige Texte soll man nicht mit Passagen, sondern so zu sagen mit Akzenten und einer klagenden Stimme begleiten, aber er fährt dann fort: „Keine Regel ohne Ausnahme: also wird es auf alle Fälle manchmal auch über ernsten Worten erlaubt sein, einige Passagen zu machen, wenn es so die Konsonanz und Harmonie der Stimmen verlangt; wenn sie vielleicht den ganzen Ernst auch nicht ausdrücken werden, den die Worte verlangen“ [5]).

Uebertriebenes Charakterisieren galt auch im 16. Jahrhundert als unangebracht, wie aus einer Stelle Maffei's zu entnehmen ist, die sich allerdings auf den Vokalklang bezieht: Ich kann mich über die Sänger nur wundern, welche auf der ersten Silbe des Madrigals „Ultimi mie sospiri“ eine Passage anbringen, weil man mit einer Koloratur überhaupt nicht beginnen soll, im übrigen aber, weil durch diesen Vokal U das Düstere und Schauerliche des Tones noch vermehrt wird [6]). Höchst feine Betrachtungen stellt Doni an: Man soll die Worte nicht im einzelnen charakterisieren, sondern den

---

[1]) Doni, Trattati II, 255: del rallegrar la voce, immalinconirla, del farla pietosa, o ordita quando bisogni. Uebers. nach Goldschmidt.

[2]) S. o. S. 17 u. 18 Ganassis und Fincks Bemerkung S. 42, was die Modutationsfähigkeit der Stimme voraussetzt.

[3]) Lanfranco, Scintille, 112: cercare di concordare la uoce con la sentenza delle parole: accio che le cose allegre non siano cantate con la uoce lamentabile: ne per lo contrario. — Zarlino, Ist. harm. 252: quando le Parole contengono materie allegre, debbono cantare allegramente . . .

[4]) Erotemata: studeant ita ut in re hilari hilarem, in tristi tristem concentum promant. — Demantius, Isagoge. 3. Reg. — Francesco Rognoni, Selva di varii passaggi, 1620, S. 51, con voce mesta et dogliosa, conforme il senso dell'oratione. — Exempl. Hofbibl. Gotha.

[5]) Bovicelli, Regole, 1594: cioè parole meste, non adornar le con Passaggi, ma accompagnarle, per cosi dire, con accenti, ed voce flebile etc. Dann: ogni regola patisce qualche 'eccettione: onde sarà lecito alcuna volto anco sotto parole meste (se cosi ricerca la consonanza, ed armonia delle parti) far alcuni Passaggi, se ben forse non isprimessero tutta quella mestitia, che ricercano le parole, che però e non si deve far senza giuditio, e con occasione di Passaggi, che lo ricerchino. Uebers. nach Kuhn 68.

[6]) Maffei 34, non posso se non meravigliarmi di coloro, quali nella prima sillaba del madrigale ch'incomincia: „Ultimi mie sospiri“, fanno il passaggio, non posso (dico) se non maravigliarmene; si per che non si deve in modo alcuno passaggiando, entrare, e si anchora perche con questa vocale s'aumenta lo spavento, et ombra del tuono.

Gefühlsinhalt der Dichtung im ganzen erschöpfen; denn hierin besteht der wahre Ausdruck der Musik. Die Komödianten pflegen, um dem, was sie sagen, lebhafteren Nachdruck zu verleihen, ihre Worte mit Gebärden und Gesten so zu begleiten, daß man sie gleichsam ohne ihre Worte verstehen kann. Z. B. nennen sie den Himmel, so erheben sie plötzlich die Augen, mit mürrischen Blick und mit schauderhaften Stimmenton stoßen sie die Drohungen aus, die Furcht vor dem Tode oder eine flehentliche Bitte stellen sie mit weinerlichem und zitterndem Klange dar. Es ist überflüssig, daß der Sänger Gesten, Fratzen, Augenaufschläge und ähnliches anwendet, wenn es auch zu loben ist, daß er bei kirchlichen Gesängen bescheidenen Gebrauch von Gebärden und Manieren macht, fröhliche Gesänge aber mit frohen und glänzenden Klanggepräge und entsprechendem Gesicht begleitet. Bei theatralischer Musik darf der Ausdruck kühner und auffallender sein[1]).

§ 9. Der Tonansatz.

Ueber die das Klanggepräge beeinflussenden körperlichen Organe sind verschiedene Beobachtungen angestellt worden. Mersenne spricht von einem Hohlraum in der Brust, in der Nähe des Herzens, am Brustmittelfell, welcher „der Stimme als Echo dient und die Resonanz ausmacht, die starke Stimmen begleitet, wenn sie vollendet singen“[2]). Mersenne glaubt somit an die Brustresonanz, wie man sie heute nennt, in wörtlichem Sinne.

Aber noch einen zweiten Resonanzgestalter kennt Mersenne, das Ansetzrohr selbst, dem er bedeutungsvolle Worte widmet. Mersenne geht von dem Gedanken aus, Hohlräume konservieren und verstärken den Klang, und sagt dann: wenn wir den Gaumen

[1]) Doni, Trattati II, 29 f., non imitare le parole, ma tutto il sentimento della Poesìa; ch'è in ciò la vera espressione musicale . . . Sogliono gli Zanni, ed altri Commedianti per rappresentare più al vivo quello, che dicono, accompagnare con atti, e gesti talmente le parole loro, che potrebbono quasi senza parole farsi intendere; perciochè, se nomineranno il cielo, alzerano subiti gli occhi in alto; se minacceranno, con un guardo burbero, e tuóno di voce orribile, . . . se dimostreranno timore di morte, ed uno, che supplichevolmente si raccomandi, con una voce, e tuono flebile, e tremante . . . quantunque sarà cosa lodevole, che accompagni sempre le cose sacre con modi, e atti modesti: le allegre con faccia, e tuono lieto, e brillante etc.

[2]) Mersenne, Harm. univ. I, de la voix, S. 4: Ce redoublement s'appelle „mediastin“, qui tient le coeur suspendu, et diuise le thorax en deux parties: or il est tellement dispôsé, que l'vne des parties de la membrane est esloigné de trois doigts ou enuiron de l'autre, afin de laisser vue espace libre pour le coeur; mais le lieu dont le coeur n'a pas de besoin, fait vne concauité pour seruir d'Echo à la voix, et pour faire le resonnement qui accompagne et qui suit les grosses voix quand elles acheuent de chanter, ou de parler.

nicht hätten, und der Ton entstände einfach in der Stimmritze — hier denkt Mersenne das Ansatzrohr, d. h. die Rachen-, Mund- und Nasenhöhlen ganz fort — ohne in der Mundhöhle gefangen und bewahrt zu werden, so würde er minderwertig und schwächer erscheinen.[1]). Wir hätten also den „einfachen Stimmbandton" bereits bei Mersenne zu konstatieren, ein Theorem, das die Stimmphisiologie des 19. Jahrhunderts aufgestellt hat, um die Bedeutung des Raumes von der Glottis bis zu den Lippen für die Stimme nachzuweisen[2]).

Schon Canutius und Rossettus waren sich einigermaßen klar über die Wichtigkeit des Ansatzrohres für das Klanggepräge und erkannten Gaumen und Lippen augenscheinlich als besondere Resonanzfaktoren: Der Atem, aus der Lunge hervorgehend, durchdringt den Kehlkopf und bricht sich am Gaumen, „trifft den Gaumen und wird von diesem gefesselt". Zunge und Zähne formen die artikulierte Sprache. Die Lippen endlich zügeln den Tonstrom[3]). Maffei spricht deutlich aus, die Stimme empfängt ihre Resonanz am Gaumen, nachdem die Luft, aus der Brust zur Kehle emporgetrieben, an der Glottis in Schwingungen versetzt worden ist.[4]).

Zwar nicht ganz durchsichtig, doch interessant genug läßt sich Fabricius, indem er auch die Nasenhöhle einbezieht, über die Resonanzräume des Ansatzrohres hören: Die Luft empfängt in der Schlundhöhle den Vokalklang, gelangt zum Gaumen, einem Hohlraum, der, da alle Hohlräume den Widerhall begünstigen, so dem Vokalklange mit Leichtigkeit Dauer verleiht. Und indem der Vokalklang auch die Nasenhöhle durchfließt, die rückwärts gekrümmt, gleichsam einen langen Winkel bildet, antwortet er hier auf die Hohlheit des Gaumens[5]).

---

[1]) Ebenda, Prop. 21, S. 29. Et si nous n'auions point de palais, et que le son se fist simplement par la languette sans estre retenu et conserué dans la bouche, il paroistrait beaucoup moindre et plus foible.

[2]) K. L. Merkel, „Der Kehlkopf", Lpz. 1873 erfand die Bezeichnung „primärer Ton".

[3]) Petrus de Canutiis „Regulae florum musices", Flor. 1610. C. XXVIII ist kürzer als Rossettus, Libellus, a III: Vox ergo sive sonus vox habet sex instrumenta naturalia, quae sunt pulmo, et ab ipsis anhelitus procedit qui instar follis aerem recipit et remittit. Secundum instr. est guttur, per cuius medium ipse anhelitus transit. Tertium palatum quod ipsum retinet anhelitum, et anhelitus palatum ferit. Quartum lingua a qua scinditur ut diversificetur. Quintum dentes, ad quodum tactum per linguam discernitur quidquis proferat. Sextum labia a quibus moderatur. — S. o. S. 38 Anm. 5, betr. Canutius.

[4]) Maffei, 6, la uoce risuona nel palato, per l'aere il quale dal petto fin alla gola si spinge, e si ripercuote.

[5]) Hieronymus Fabricius, De Locutione et eius Instrumentis, Ven. 1601, S. 37: . . . aer Vocalium sono in faucibus affectus per palatum oris permeans, locum scilicet concavum, et levigatum; facilè Vocalium sonum conseruet, vti similiter concava omnia in Echo conseruant ac cum per narium viam pertransit, quae flexuosa, et recuruata, longa, quasi angulum faciens, et nequaquam laeuori, et palati cauitati respondens: sonum quidem servare.

Die Stimmbildung wendet ihre Aufmerksamkeit den willkürlich beweglichen Teilen des Ansatzrohres, in erster Linie den Lippen, dann der Zunge zu und gibt an der Hand von Beobachtungen über die Art und Weise ihrer mehr oder weniger vorteilhaften Leistungen für das Klanggepräge Anweisungen.

Selbstverständlich gibt es einige, welche die Regeln über die Mundformung von denen des Anstandes abhängig machen. Gafori z. B. warnt „vor ungewöhnlichem und unanständigem Aufsperren des Mundes“ [1]) Aehnlicherweise verbietet Diruta „unanständige Mundbewegungen“ [2]). Einige registrieren nur, z. B. Conrad von Zabern: manche ziehen den Mund schief auf die Seite oder öffnen ihn nicht genug [3]); oder „man singe nicht mit verdrehtem oder allzu weit geöffnetem Munde“ [4]). Cerone drückt sich drastisch aus: Einige reißen den Mund auf, so weit sie nur können, so weit wie ein Ofenloch [5]). Fr. Rognoni spottet: sie wollen zeigen, wie viel Zähne sie im Munde haben [6]).

Ueber die Wirkung falscher Mundöffnung gibt es mehrere Meinungen. Rosettus sagt: Mit weit geöffnetem Munde und mit gähnendem Rachen kann keiner mit Ausdauer singen [7]). „Die schönsten Gesänge werden durch Verzerren und Aufsperren des Mundes verdorben“ (Finck) [8]). Eine feine, edle und reine Stimme wird oft dadurch ganz verdorben, daß die Cantores den Knaben gebieten, mit gewalt zu ruffen, und den Hals so weit auff zu thun, als Sie nur können“ [9]). Die Ursachen der Mundverzerrungen liegen nach der Meinung des Joh. Sturm, des berühmten Straßburger Pädagogen, in Schwierigkeiten der gesanglichen Stimmerzeugung überhaupt. Vielleicht meint er die mit dieser meist vergesellschafteten Schwierigkeiten. die sich der Absicht entgegen stellen, die Vokale eben so rein hervorzubringen, wie beim alltäglichen Sprechton. [10]).

Die Anweisungen über die Lippenstellung gehen von dem Kardinalsatze aus, die Lippen zügeln, mäßigen den Klang [11]). Die weite Oeffnung wird durchgehends verworfen. Man kümmert sich

---

[1]) Molitor, Nachtrid. Choralref. I, 169.

[2]) Diruta, Transilvano 1609, 4. Buch, 24: non far atti disconci con la bocca.

[3]) Monatsh. f. M. 20, 102.

[4]) Molitor I, 169. Anonym, Traktat der Marciana-Venedig.

[5]) Cerone, El Melopeo, 67. — Ferner: Banchieri, 146: non far storzimenti di bocca. — Demantius, Isagoge 1602: unförmiges Halsaufsperren. — Cerone 69.

[6]) Franc. Rognoni, Selva di varii passaggi, 1620, S. 9: cantano in questo modo, che par ridano mostrando quanti denti hanno in bocca.

[7]) Rossettus, Libellus, c IV, ore scilicet aperto, et faucibus hiantibus non possunt continuare cantum.

[8]) Uebers. nach Schlecht, Monatsh. f. M. 11, 137.

[9]) Friderici, Musica figuralis, 1624, Regel 4.

[10]) Brief an Matthias Stiffelreuter (Sannemann 154): ut non ora distorqueantur sonorum gravitate, neque hiulcent barbarorum vocalibus atque diphthongis etc.

[11]) S. o. S. 46, Anm. 3. Canutius und Rossettus.

wenig darum, daß die Vokale mannigfache Mundformungen beanspruchen[1]). Rosettus sagt: der Mund ist nicht zu sehr zu öffnen[2]), dann: Erlaube den Knaben beim Singen nicht, Mund und Rachenhöhle zu weit zu öffnen; es genügt, wenn sie den Goldfinger zwischen die Zähne schieben können, um einwandfrei zu singen[3]). „Man bilde den Ton nicht mit weitgeöffnetem Munde, wie es Art brüllender Tiere ist, sondern mit halb geschlossenem Munde“[4]). Oeffne den Mund nicht anders, als ob du mit deinen Freunden sprichst[5]). Halb geöffnet sei der Mund, unbeweglich seien die Lippen[6]). Man kann in folgender Bemerkung Donis das Verbot einer durchgehends lächelnden Mundstellung mutmaßen: Einige machen so viele Grimassen und gar liebliche Gebarden mit dem Munde und den Augen, daß es scheint, als ob sie vor Wonne vergehen wollen. Solches ist zu unterlassen, wenn der Text keine Veranlassung dazu bietet[7]).

Diesen wesentlichen Vorschriften über die Gestaltung des Ansatzrohres schließen sich zwei Gebote über die Zungenlage an. Coclicus sagt: die Zunge soll unbeweglich liegen, und Maffei: die Zunge soll man in der Art ausstrecken, daß die Spitze die Wurzeln der unteren Vorderzähne berührt[8]).

Gebote über Lippen- und Zungenhaltung sind äußere Spezialanweisungen zur Bildung der für den Gesang geeigneten Resonanz, zur Erlerung des richtigen Tonansatzes. Dem Studium des Tonansatzes hat sich der Sänger ebensogut widmen müssen, wie sich z. B. Flöten- und Kornettspieler[9]) zur Erzielung eines tadellosen Tones ernstlich mit der Einübung des Instrumentalansatzes befassen mußten.

Ein einwandfreies Klanggepräge ist erlernbar, auch die Modulationsfähigkeit der Stimme. Allerdings muß eine natürliche Anlage

---

[1]) z. B. von Durante, Arie devote, 1608, erwähnt: aprir la bocca doue fa di bisogno, conforme ricercano le vocali larghe, e restringerla nelle strette.

[2]) Libellus, c III, nec nimis aperiant ora.

[3]) Ebenda, c IV, ne consentias pueris, ut in cantando teneant os nimis apertum, et fauces nimis apertas . . ., sed si os aperiatur quantum poterunt mittere digitum auricularem infra dentes, satis erit ad bene cantandum.

[4]) Molitor I, 169, anonymer Traktat der Marciana-Venedig.

[5]) Maffei, Discorso 17: tenga la bocca aperta, e giusta, non più di quello che si tiene quando si ragione con gli amici.

[6]) Donati. Madrigali I, 1636. 3. Regel: la bocca mezz'apperta, non mouer le labra.

[7]) Doni, Trattati II, 45: Altri fanno tante smorfie, ed atti vezzosi con la bocca, e con gli occhi, che pare propriamente si svenghino per dolcezza; la qual cosa non si deve usare, se non contraffacendo simili tenerezze mimicamente.

[8]) Maffei, Discorso 17: che distenda la lingua di modo, che la punta arrivi, e tochi le radici de'denti di sotto.

[9]) Ganassi, Fontegara 1535, Flötenschule. — Casa da Udene: Il vero modo di diminnir I, 1584. Katal. Bologna I, 332. — Auch F. Rognoni, 1620.

vorhanden sein, dann läßt durch Kunst und Uebung sich der Wohllaut der Stimme zur Vollendung bringen[1]).

Das Prinzip besteht darin, daß der Schüler „unablässig darnach strebt, unverdrossen darauf hinarbeitet", durch Nachahmung vorzüglicher Vorbilder minderwertige Klangprodukte vermeiden zu lernen, und daß er die Vorschriften über die Stellung solcher Teile des Ansatzrohres, die an der Klangbildung beteiligt sind und deren Bewegungen dem freien Willen gehorchen, mit allem Fleiß befolgt. Endlich wird er auch Gewalt über die Timber der Stimme bekommen, daß er sie, wie der Maler die Farben — sagt Ganassi — mit Geschmack beliebig in Erscheinung treten lassen kann.

Bei Coclicus findet man den Begriff des Ansatzes skizziert: Der Schüler gebe sich dem heißen Bemühen hin, solche Sänger nachzuahmen, welche makellos singen, indem sie den nasalen Timber vermeiden[2]). Es ist höchst schwierig, den richtigen Gesangston zu erzeugen; denn im Schweiße seines Angesichts muß der Schüler arbeiten und sich gewissermaßen Gewalt antun, seine Uebungen täglich zu wiederholen, bis er zur Kenntnis und Gewohnheit in dieser Kunst gelangt sein wird, daß er nicht einmal die Zunge bewegt, sondern mit dem richtigen Ansatze singt[3]). Dem „richtigen Ansatz" entspricht „ex gutture"; es lehnt eine falsche Stellung, z. B. das Heben des Zungenrückens, also eine Bewegung, die den Tonstrom behindert (Gaumenton), ab. Populär könnte man sagen, der Sänger singe „aus freier Brust". Im anderen Falle lehnt Coclicus den Begriff des Tonansatzes an die Ausschaltung des nasalen Klanggepräges an.

Jedenfalls meint auch Calvisius mit dem Ausdruck „in gutture" den richtigen Ansatz, indem er Klanguntermischungen, die auf falsche Mundöffnungen zurückzuführen sind, oder — was nicht unzweideutig zu erklären ist — von eigentümlichen Funktionen der Backen, vielleicht vom Zittern des Fleisches, verursacht werden, ausschließt[4]). Auch Friederici bedient sich dieses „in gutture": „Die Knaben sollen von Anfang alsbald gewehnet werden, die Stimme fein natürlich[5]), und wo möglich fein zitternd, schwebend

---

[1]) Doni, Trattati I, 146: suavitas vocis, quae a naturali vi maxime oritur, arte vero atque exercitatione perficitur. — S. a. o. S. 23.

[2]) Coclicus, Compendium, Curet itaque puer ut se assidue exerceat in canendo, ac eos imitare discat, qui ex gutture, non ex naso voces emittunt, nunquam ad artem bene canendi perveniet.

[3]) Ebenda, S. o. S. 8, Anm. 2 die Originalstelle.

[4]) Calvisus, Musicae artis praecepta, 2. Reg.: Vox in gutture, non labiis vel buccis efformanda. Möglicherweise meint C. den Knödelton, so daß die Stimme klingt, als ob wie mit „vollgestopften Backen" (= buccis) gesungen wird. Den Knödelton kennt schon Conrad von Zabern, S. a. S. 39.

[5]) Cerone 327: para conseruar la voz perfeta y en su tono natural, damos estos avisos.

oder bebend, in gutture, in der Kehlen oder im Halse zu formieren. Dem nach sol man ihnen mit Fleiß abgewehnen, daß sie nicht durch die Nasen singen, viel weniger die Zähne zusammenbeißen. Wodurch der Gesang schändlich deformiert und gelästert wird“ [1]). Der „glatte runde Hals und Gurgel“, die Mich. Praetorius [2]) als notwendig zum Diminuieren erachtet, gehen ebenfalls auf die Bestimmung des Tonansatzes; Praetorius schwebt die Rundung des Tones vor, die herzustellen, schon Maffei den fast ausschließlichen Gebrauch des Vokals O empfahl [3]).

Bei Herm. Finck trifft man die Grundzüge der Ansatzbildung auf etwas andere Weise angedeutet, zuerst die negative Seite: „es geziemt sich, mit aller Energie darauf hinzuarbeiten, daß man lerne Mißklänge (‚holperige und schreckliche Töne‘) vermeiden“, dann das Positive: „die Stimme kunstgerecht bilden“, so daß auch die ästhethische Forderung erfüllt werden kann, „den Ton zu nuancieren“ [4]).

Die Schulordnung der Martinschule in Halberstadt aus dem Jahre 1602 bringt eine Spezialität, den Ansatz einzuüben, d. h. „sich zu gewöhnen, wohlklingend zu singen“ und rät, um alle auf einem Uebermaß von Tonstärke beruhenden mangelhaften Klänge auszuschalten, zu dem besonderen Mittel einer Brummethode, nämlich mit geschlossenem Munde die Gesangsübungen zu machen [5]).

Die „schweren und mißlichen Dinge, in denen sich die Schüler der römischen Schule täglich eine Stunde lang üben mußten, um ihrer vollkommen Herr zu werden,“ [6]) mögen auch Ansatzstudien gewesen sein.

Nichts in jener Zeit war wohl mehr Sache der Tradition, Sache der direkten Unterweisung durch musterhaftes Vorsingen, als die Erlernung des Tonsatzes, „weil der Klang der Stimme nicht aufgeschrieben werden kann, sondern mit dem Ohr erfaßt werden muß“. Damit der Schüler nicht in falsche Bahnen gerät, ist die Wahl des geeigneten Lehrers um so ernstlicher zu erwägen. Denn, sagt Diruta, hat man sich im Beginn des Studiums falsch gewöhnt,

---

[1]) Friderici, Musica figuralis, Reg. 2.

[2]) Mich. Praetorius, Synt. mus. III, 229 und 231.

[3]) Maffei, Discorso 34: che più volontieri si faccia il passaggio, nella parola e sillaba dove si porta la lettera o in bocca co'lpassaggio, che nel'l'altre . . . dico che l'o è la migliore, percio che con essa si renda la voce più tonda.

[4]) Finck, Pract. Musica, eniti atque contendere decet, ut sonos confragosos et horridos uitare, vocem vero eleganter fingere ac variare discant.

[5]) Halberst. Programm 1845. S. 12: „ne boanto sed pressis labellis modulari suaivter assuescunto“. (Sannemann 154).

[6]) Bontempi, Istoria 170: vn' hora nel cantar cose difficili malageuoli, per l'acquisto della esperienza, was Ebeling (Burney, Tagebuch I, 309) übersetzt: eine Stunde schwere Intonationen [?], um eine Leichtigkeit in der Ausführung zu erlangen.

so ist es hernach umso schwerer, davon wieder frei zu werden. Man lege deshalb den größten Wert darauf, von erfahrenen Meistern zu lehren, die da wissen, den guten Ansatz zu lehren[1]).

Den Klang mit dem Ohr zu erfassen, zwischen ästhethisch minderwertigem und einwandfreiem Klanggepräge zu unterscheiden, setzt die größte Feinheit des Tonsinnes voraus. Daß der Klangsinn gerade damals auf einer hohen Entwicklungsstufe, die natürlich auch der gesanglichen Tonbildung zugute kam, anlangte, läßt sich durch das Phänomen der Obertöne dokumentieren, die Anfang des 17. Jahrhunderts von verschiedenen Seiten erstmalig beobachtet worden sind[2]).

---

[1]) Diruta, Transilvano II, 4. Buch, S. 24. Se nel principio dell'imparare s'apprenerà cattiua piega nel portar le voci false, difficil cosa sará a potersene leuare. Vsate dunque ogni diligenza d'imparare da Maestri periti, acciò vi sappino insegnare a portar bene le voci. La uoce no si può scriuere, nè tam poco d'essa dare esempij, fa dibisogno apprenderla con l'orecchio. S. a. o. S. 7.

[2]) Siehe Pirro, Descartes et la musique, 1907, S. 8.

Die diesbezüglichen Stellen bei Mersenne: Harm. univ. II. Observations, S. 15 und II, 365, wo er das Wohlgefallen an dem majestätischen Klanggepräge der Stimme zu dem Wohlgefallen an einer im Schwunge befindlichen großen Glocke, deren Obertöne deutlich hörbar sind, in Parallele setzt.

Kapitel IV.

Der Lehrsatz des Rossettus.

§ 10—13.

Blasius Rosettus erkennt, daß zwischen einer vollendeten Tongebung und der Tonstärke, der Atemtechnik, der Tonlage innerhalb des Stimmumfanges Zusammenhänge obwalten, auf welche bei der Ausbildung der Stimme gleichzeitig Rücksicht genommen werden muß. Seine diesbezüglichen Gedanken trägt Rossettus, allerdings in Abhängigkeit von der Antike[1]), in einem Lehrsatze zusammen, der zu den klassischen Aussprüchen über Stimmbildung gezählt werden muß. Cerone bringt ihn in etwas erweiterter Fassung. Bei beiden steht er an der Spitze der Anweisungen zur Pflege der Stimme. Er lautet bei

Rossettus:

Es versteht sich von selbst, daß, wenn man mit dem Singen überhaupt den Anfang macht, man nicht mit übermäßigem Atem und allzu hoch hervorbricht, sondern mit leiser uud gelinder Tongebung die Noten singt. Denn sonst verletzt man die Stimmwerkzeuge und hemmt die Luftröhre (in ihren Funktionen). Deshalb halte man sich — und dies gilt auch sonst als tugendhaft — an den Mittelweg, d. h. man beginne nicht allzu tief, noch allzu hoch.

Cerone:

Wenn man seine Gesangsstudien beginnt, soll man nicht gewaltsam die Stimme mit der Fülle des Atems heraustreiben, vor allem nicht in der Höhe. Dagegen soll man sie, entsprechend dem natürlichen Vermögen seiner Brust in einem Mittelmaß geben. Denn das stark forcierte Singen schädigt die Stimmwerkzeuge und lähmt die Luftröhre. Deshalb halte man sich an den Mittelweg, d. h. man beginne weder sehr hoch, noch sehr tief, weil das Singen in großer Tiefe das natürliche Klanggepräge der Stimme zerstört, das

[1]) S. o. S. 26, Anm. 2.

Denn das Schreien in hohen Tönen beschädigt die Kehle und die Stimme und verletzt das Gehör. Wenn man nämlich etwas leise zu singen anfängt, so erwärmt sich nach und nach die Kehle, die Stimmwerkzeuge beleben sich, und die Stimme, verschiedentlich durchgearbeitet, gelangt zu einem gleichmäßigen und vollendeten Tone[1]).

Schreien aber in sehr hohen Tönen die Kehle und Stimme durchaus schädigt. Wenn man also etwas tief und mit wenig Atem anhebt, so belebt sich allmählich die Kehle, die Stimmwerkzeuge werden locker, und die Stimme, verschiedentlich durchgearbeitet, gelangt zu einem gleichmäßigen und vollendeten Tone[2]).

§ 10. Die mittlere Tonstärke.

Die erste Wichtigkeit besteht darin, daß sich die Entwickelung der Stimme in einer mäßigen Tonstärke vollzieht.

An sich wird der in Verbindung mit minderwertigen Klangfarben auftretende forciert starke Ton verworfen. Der Klangsinn einerseits lehnt derartige Produkte der Stimme ab. Hierüber wurde bereits berichtet[3]). Einiges ist nachzutragen.

Conrad von Zabern sagt, das heftige Herauspressen und -stoßen der Stimme beeinträchtigt die Schönheit und Lieblichkeit des Gesanges in hohem Maße. Es gibt Sänger mit Posaunenstimmen, die brüllen, als ob sie die Kirchenfenster bersten lassen

---

[1]) Rossettus, Libellus (1529), a III: Ad hanc ergo vocem conservandam, tria specialiter necessaria, et convenientia inducemus. prinum videlicet, ne quis in primordio cantus (quum scilicet canere inceperit) effusissimo spiritu et nimis alte prorumpat, sed sedata, et depressa voce, cantuum capita pronunciet, quia laeduntur arteriae, et canna pulmonis impeditur. Vnde medium (quod est virtutis) tenendum. Ne videlicet, nimis profunde, nec nimis alte incipiamus. Nam acuta exclamatio, fauces, et vocem vulnerat. eadem laedit auditorem. Si enim aliquantulum depresse incipiamus, paulatim fauces calefient, et arteriae complebuntur, et vox quae tracta est varie reducetur in quendam sonum aequabilem, et perfectum.

[2]) Cerone, El Melopeo, 1613. S. 327: Primeramente que nadie en el primer canto (esto es quando comiença cantar) se esforce en echar la voz con lleneza de espiritu, y muy en alto; mas deue pronunciarla mediana, y conforme su pecho naturalmente requiere: porque el cantar muy forçado haze daño à las arterias, e impede los caños del pulmon. Adonde se ha de tener al medio; es à sauer, no comience ni muy alto ni muy baxo; porque el cantar muy profundo desconcierta el tuono natural de la boz; y la exclamacion muy aguda, à las fauces y à la boz danna grandemente .... Si comiença pues algun tanto baxo y con poco espiritu, poco à poco se van calentando las fauces, y abriendo las arterias; y la voz que es trayda variamente, se reduze à un sonido ygual y perfeto.

[3]) S. o. S. 9—10, 37—38, 47—48.

wollen[1]). Cerone: Um den Ton stärker zu geben, als ihnen natürlicherweiße gegeben ist, vollführen einige Sänger ein Getöse, das besser dazu geeignet wäre, die Wölfe im Walde zu verjagen, als die Kirchenbesucher zu erfreuen[2]). Doni: Manche setzen beim Gesang mit solchem Lärm ein, daß es scheint, als ob sie jemanden wegen eines ihm untergelaufenen Versehens ausschelten wollten, oder als ob sie öffentliche Ausrufer wären[3]). Die Kirche wandte sich offiziell gegen das Geschrei der Kirchensänger. Die Synode von Trier 1549 verbietet: „Bei den Gesängen des heiligen Offiziums sollen die Sänger nicht schreien, als ob sie rasend und übermütig wären“[4]). Calvisius erklärt apodiktisch: Die Knaben singen, aber schreien nicht aus Leibeskräften[5]).

Es sind stimmbildnerische Erwägungen andererseits, welche das forcierte Singen verurteilen. Das Schreien verdirbt das Klanggepräge der Stimme; Rauheit, Härte, Grellheit sind seine Folgen (Rossettus, Mersenne). Das Geschrei steht in direktem Zusammenhange mit falscher Mundöffnung, Kopfhaltung und Ansatz, wie Finck und Friderici bemerken: „Die schönsten Gesänge werden durch Verzerren und Aufsperren des Mundes, Zurückbiegen des Kopfes, durch barbarisches Geschrei von solchen verdorben und verunstaltet, die (nach vorgefaßter Ansicht) Brüllen und Singen für ein und dasselbe halten“[6]). „Es ist ein großer Unterschied, unter frisch singen, und unter ruffen. . . Ruffen ist in der Musik verboten, und geben die Cantores ihre große Unwissenheit nicht wenig an den Tag, die den Knaben gebieten, mit Gewalt zu ruffen, und den Halß so weit auff zu thun, als Sie nur können, dadurch denn offt eine feine, edle und reine Stimme gantz verdorben wird“[7]).

Die Stimme wird ohne Nutzen ermüdet. Jedes Schreien ist ungesund[8]). Michael Praetorius übernimmt von Cicero[9]) die Lehre: Die Stimme zu erhalten ist nichts nützlicher als häufiger Wechsel, nichts ist gefährlicher als übermäßige Anspannung ohne Unter-

[1]) Monatsh. f. Musikg. 20, 100—101.

[2]) Cerone, 67: Otros, para hazer la boz grande y mas intonada de lo que tienen naturalmente, hazen vn ruydo que parece que den aquellos bramidos mas para espantar à los loos que estan en el bosque, que para deleytar à las personas del auditorio, en la yglesia.

[3]) Doni, Trattati II, alcuni, che con tanto rumore vi entrano, che pare di qualche fallo da te commesso sgridarti vogliano. Altri se ne trovano, che per non andare nelle parti basse quando sono ne'luoghi alti, vanno cantando con tanto strepito, che paiano banditori. — Auch Doni: S. o. S. 45.

[4]) Rautenstrauch, Luther und die Pflege der Musik. S. 24. — Auch Lanfranco, Scintille, 1533 S. 112, VII.

[5]) Calvisius, Musicae praecepta 1612: Modulantur pueri in cantu, non quantum possunt clamanto.

[6]) Monatsh. f. M. 11, 137. [7]) Friderici, Musica fig. Regel 4.

[8]) Zacconi. Vierteljahrschr. f. Mus. 9, 278. — Mich. Praetorius, Synt. mus. I, 193: canere enim omnia clamose insanum est. — Coclicus: insanus clamor . . . caret gratia. [9]) Cicero, De oratore III, 60. Teubner-Ausg. 222. S.

brechung. Unausgesetzt und ohne Unterschied pflegen die Unmündigen im Gesang mit der höchsten Gewalt der Stimme und mit Anstrengung des ganzen Körpers zu singen[1]).

Die Klagen über den schwächlichen Ton sind nicht eben so häufig, wie die über das Schreien. Doch wird das kraftlose Singen ebensogut verworfen wie dies. „Man muß eben beide Extreme vermeiden, zu lautes Schreien und zu mattherziges Singen, gemäß dem alten Sprichwort: zu lützel vnd zu vil — verdirbt al spil", sagt Conrad von Zabern[2]). Der Nordhäuser Superintendent Joh. Spangenberg gibt diesbezüglich die Vorschrift: Die Kantoren sollen darauf achten, daß die Schüler nicht wie Esel schreien und durchgängig mit voller Stimme, aber auch nicht so schwach singen, daß sie sich kaum selbst zu hören vermögen, und der Ton eigentlich zum Geräusch wird[3]).

Zacconi und Cerone erwägen die Notwendigkeit, daß der Schüler, um im mehrstimmigen Gesang brauchbar zu sein, eine maßvolle Tonstärke erlangen müsse: Wenn es dem Lehrer ersprießlich scheint, den Schüler (nach Erledigung der Solmisation) im mehrstimmigen Gesange singen zu lassen, so muß er ihn erst noch die eigentliche Kunst des Gesanges, nämlich Maßhalten in der Tongebung lehren, damit er die andern nicht übertöne. Dennoch darf er nicht so leise singen, daß die Melodie, die er singen soll leer[4]) klingt oder überhaupt unvernehmbar ist. Denn jenes wie dies sind unerträgliche Mängel[5]).

Zacconi vertritt sogar die Ansicht, daß man die Stimme mit einem ausgesprochenen Piano bilden könne, gewiß den vielen Gesangslehrern gegenüber, die, wie Chrysander sagt, zugleich Kirchensänger waren, und bei denen das Starksingen allgemein üblich war. Er sagt: „Wenn der Schüler nicht ohne Schreien singen lernen könnte, dann freilich würde ich sagen, daß man Recht hätte zu schreien; aber es ist ersichtlich, daß man es auch mit

---

[1]) Mich. Praetorius, Synt. mus. I, 195: Atque ad vocem obtinendam nihil est utilius, quam crebra mutatio, nihil perniciosius, quam effusa sine intermissione contentio. Solent inepti omnia sine remissione, sine varietate, vi summa vocis, et totius corporis contentione et canere et dicere.

[2]) Monatshefte f. Musikgesch. 20, 102.

[3]) Spangenberg, Questiones musicae 1536. Regula Duodecima Tonorum: Attendant Cantores ambitum Tonorum, ne scilicet ita cantum incipiant, ut non tam canere quam rudere videantur et facticia plana voce cantillent, neque ita vocem submittant ut vix a se ipsis exaudiri queant, voxque in screatum quendam abeat. (Sannemann, 154).

[4]) Cerone, an der entspr. Stelle S. 483: matt, schlaff; debil, flaca, submissa.

[5]) Zacconi, I, Kap. 60: Cosi può seguitare fin che li pare di poterlo far cantare in compagnia: allhore poi gl'insegni il modo di cantare, et di raffrenar la voce per non superare gli altri: ne però permetta che canti si piano, che vna Musica oue egli è introdutto a cantare paia vota, ò senza quella parte: perche l'uno, et altro sono diffetti insupportabili.

Leisesingen lernt. Denn wie alle Handlungen Maß und Ziel erfordern — Ziel, um sie schön, Mäßigung, um sie ausdauernd zu machen, — so muß auch der Lehrer darnach handeln, sich selber mäßigen im Singen und das Endziel im Auge behalten, um nicht dem schwächlich nachzugeben, der den Unterricht nimmt. In solcher Angelegenheit genügt es, wenn nur die Stimme so weit gehört wird, daß man beim Intonieren der Töne keine Fehler vernimmt. Wenn dann der Schüler, nachdem allmählich ein Sänger aus ihm geworden ist, dahin gelangt, in der Camera zu singen, dann singt er wirklich so, daß er von dem Kapellmeister niemals zurückgewiesen wird, während bei etwaiger Gewohnheit, stark zu singen, es für ihn schwer sein würde, sich dort zu mäßigen. Wer aber sagt, daß durch lautes Schreien die Stimmen sich herausbilden, der irrt sich doppelt, erstens, weil viele durch Leisesingen und Vortrag in den Häusern (wo man das Schreien verabscheut) singen lernen, und sodann, weil viele andere nicht gezwungen sind, wie besoldete Sänger in Kirchen oder Kapellen zu singen, nämlich die Edelleute und ähnliche, welche nicht nötig haben, auf solche Weise sich ihr Brot zu verdienen“[1]).

Merkwürdig aber muß es berühren, daß Zacconi — und Cerone schreibt es ihm nach — gerade dann, wenn die Stimme geschont werden sollte, bei der Mutation das Schreien erlaubt: „Beim Stimmwechsel will sich die Stimme festigen, und wird sie durch das Schreien auch nicht stärker, als sie von Natur ist, so schreie man doch so viel man schreien kann“[2]).

Der mehrstimmige Gesang selbst, der nicht von Massenchören, sondern von gewissermaßen solistischen Ensembels in der Mehrzahl der Fälle[3]) ausgeführt wurde, bot passende Gelegenheit, sich in einem Mittelmaß von Tonstärke zu üben, weil die Rücksichtnahme auf die andern Partien das persönliche Ungestüm in die angemessenen Bahnen wies, wenn anders die Wirkung der Musik nicht in Frage gestellt werden sollte. Ja man schränkte sogar das jedenfalls zwecks Ueberwindung widriger, in den Raumverhältnissen beruhender akustischer Verhältnisse gegebene Gebot des Starksingens in der Kirche[4]) in der Weise ein, daß man wenigstens das

[1]) Nach Chrysander, Vierteljahrschrift f. M. 9, 278 ff. — Auch Cerone 483.

[2]) Ebenda: 9, 279. Zacconi I, Kap. 60: Et poi perche si stabiliscano le uoci solament quando che le si mutano; ed chi da natura non l'ha forte per gridar non l'ingradisce mai; gridi pur quanto sà gidare. — Cerone, 483. — Zu vergleichen Coclicus: Adhibeat itaque curam Germanicus puer in imitando doctum Praeceptorem, dum vox ei puerilis est, quia mutata voce puerili, difficile aut raro ad bene canendi artem perveniet, in iuventute vero apprehensa nunquam tradet oblivioni.

[3]) Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges, 1841. — Kuhn, Verzierungskunst, Kap. 3.

[4]) Vicentino, L'antica Musica 1555, Bl. 86, aber Bl. 81. — Calvisius, Musicae praec. 1612, Reg. 9.

unter merklichen Anstrengungen ausgeführte, forcierte Singen vermieden wünschte. Deshalb sagt Zacconi: „Und wer an einem Orte singt, wo er glaubt schreien zu müssen, möge [nur lieber] die Note richtig, leicht und mit einer weder forcierten noch matten Stimme, sondern so vortragen, wie es die Natur ihm verliehen hat. Denn wie eine überschrieene Stimme immer fehlerhaft ist, wirkt sie auch immer unangenehm und vereinigt sich niemals mit den andern“ [1]).

Im besonderen verlangt der Camergesang die Beherrschung des Pianotones, wie Zarlino berichtet: Man darf die Stimme nicht mit wütendem Ungetüm nach Art wilder Tiere gebrauchen, sondern man soll mit Mäßigung der Tonstärke singen und seine Stimme denen der anderen anpassen. Anders singt man in Kirchen, anders in Privathäusern, dort zwar mit voller Stimme, jedoch mit Maßen nach obiger Weise, in der Camera aber mit sehr leiser und wohlklingender Stimme, ohne irgend wie zu lärmen [2]). Es kann auch kein guter Zusammenklang daraus resultieren, wenn einer der Sänger größere Brustkraft hätte, daß man ihn heraushörte [3]).

Conrad von Zabern, Finck, Christoph Praetorius, Calvisiu Doni sprechen von dieser Rücksichtnahme auf die Klangstärke beim mehrstimmigen Gesang [4]) und lediglich, um hinzuweisen auf die Notwendigkeit, die Dynamik zu beherrschen (nicht als eine allgemein anzuwendende ästhetische Regel gedacht) und das Gleichmaß der Tonstärke zu üben, sagt Finck: „Es ist äußerst unschön, wenn man die Stimme bald verstärkt, bald nachläßt; besonders wenn einer oder mehrere Sänger im Aufschlag oder Niederschlag fehlen, entsteht ein schlechter Gesang, eine häßliche Verwirrung und es fehlt viel, daß so ein angenehmer Zusammenklang entstehe“ [5]), wozu nämlich der Uebersetzer R. Schlecht bemerkte: fast scheint es,

---

[1]) Zacconi I, Chrysander: Vierteljahrschr. 9, 281 — Cerone 70, mas que por esso no sean tan forçados, que desacompañen y se conosca la fatiga.

[2]) Zarlino, Ist. harm. S. 253: . . . ne meno nel cantare mandar fuori la uoce con impeto ed con furore à guisa di Bestia, ma debbe cantar con uoce moderata, ed proportionarla con quelli de gli altri Cantori . . . ad altro modo si canta nelle Chiese ed nelle Capelle publiche; ed altro modo nelle priuate Camere; imperoche iui si canta à piena uoce; con discretione però; ed non nel modo detto di sopra; ed nelle Camere si canta con uoce più sommessa et soaue, senza far'alcuno strepito.

[3]) Zarlino, Ist. harm. 165: non può seguire concento, che sia buono. Potrà anco essere, che l'uno de Cantori haueràmaggior fianco, ed che più si facesse udire dell'altro.

[4]) Monatsh. 20, 91. — Ebenda 11, 137 — Chr. Praetorius, Erotemata, Reg. 9. — Calvisius, Mus. praec. Reg. 3. — Doni, Trattati II, 246.

[5]) Monatshefte f. M. 11, 137. — Es kann sich hierbei auch einfach um die schülerhafte Gewohnheit des unwillkürlichen Taktmarkierens durch die Dynamik handeln, welche Finck mit diesem Satze rügt. — Daß Finck in praxi die klanglich gleichmäßige Behandlung aller Stimmen z. B. in der polyphonen Musik als nicht kunstgerecht empfindet, zeigt die Stelle: o. S. 42, Anm. 2.

als wenn eine Abwechselung von stark und schwach und deren Nüancierungen etwas in alter Zeit Verbotenes war.

Dieses Mittelmaß von Tonstärke („mp"), in welchem die Stimme von Anfang an zu üben ist, ist eins der selbstverständlichen Mittel, wie Rosettus sagt, einen vollendeten Stimmklang herzustellen. Sein Zusammenhang mit der Möglichkeit eines brauchbaren Klanggepräges, Tonansatzes wird von Christoph Praetorius formuliert: Man gewöhne sich, nicht mit weiter Mundöffnung zu singen, sondern behalte die Stimme in der Gewalt, forme und bilde sie kunstgerecht und lege ihr Maß an, sodaß sie mit einer gewissen feinen Lieblichkeit, die dem Wohllaut einer Mädchenstimme gleichkommt, erklinge [1]). Auch Michael Praetorius erkennt ähnliches: ein Sänger muß „eine schöne liebliche zitternde und bebende Stimme, doch nicht also, wie etliche in Schulen gewohnet seyn, sondern mit besonderer moderation, und einen glatten, runden Hals zu diminuieren haben" [2]). Ebenso sei an die Halberstädter Schulordnung erinnert, die mit geschlossenem Munde einen schreiigen Ansatz wegüben läßt [3]).

§ 11. Die Atemtechnik. — Das Tremulieren.

Eine mp.-Tonstärke, in welcher die grundlegende Entwickelung der Stimme vollzogen werden muß, ist wie Rossettus und Cerone durch ihren Lehrsatz zu verstehen geben, abhängig von einer entsprechenden Atemgebung, was wohl so viel heißt, mit der Erlernung der Beherrschung der Brustkräfte ist auch diejenige der Stimmstärke gegeben. Die Anschauung, daß Klang- und Atemstärke identisch sind, was aus Cerone hervorgeht, mag allgemein geherrscht haben. Eine Stelle bei Ganassi zeigt dies. Außerdem deutet sie, was nebenbei zu bemerken ist, an, daß auch die Schulung des Flötenspielers an Hand einer mittleren Tonstärke vor sich ging, endlich, daß man bezüglich des Ausdrucks wehmütig mit leise, fröhlich mit stark identifizierte. Ganassi sagt:

Bezüglich des Atems lehrt die menschliche Stimme als Führer für die Flöte, daß er in mittlerer Stärke hervorströmen soll. Denn der Sänger singt eine Komposition zu wehmütigen Worten mit wehmütigem Ausdruck, zu fröhlichen Worten mit heiterem Ausdruck. Will man also auch mit der Flöte derartige Wirkungen erzielen, so

[1]) Christoph Praetorius, Erotemata, Regel 5: Non pleno ore canere assuescant, sed vocem ita reprimant, flectant, fingant et moderentur, ut quiddam argutum dulci sono tamquam puella suaviter canens, sonent. — S. a. o. S. 40. Anm. 4.

[2]) Michael Praetorius, Synt. III, 231. — Synt I, 195 zitiert Praetorius die Stelle Ciceros, de oratore III, 60: nam a principio clamare agreste quiddamst.

[3]) S. o. S. 50. Anm. 5.

wird man den Atem in mittlerer Stärke treiben, damit man ihn steigern und mäßigen kann zur rechten Zeit[1]).

Ueber die Atemtechnik des Gesanges lehrt diese Zeit folgendes, zuerst über das Einatmen:

Leicht und ohne Aengstlichkəit, daß es nicht aussehe, als ob man die Luft mit Heftigkeit einsauge, gehe die Einatmung während der Pausen vor sich. Leicht singt, wer versteht, den Atem geschickt zu erneuern (Rossettus)[2]). Geräuschlosigkeit wird vom Einatmen verlangt, um das Empfinden der Zuhörer nicht zu belästigen. Denn es gibt viele, die mehr Aufsehen mit dem Atemholen als mit der Stimme machen (Bovicelli)[3]). Das kann daher kommen, daß sich die Sänger in der Atemlänge übernehmen. Sie singen andauernd und auf einem Atem, ohne ihn zur rechten Zeit zu erneuern, und haben hernach nicht so viel Kraft, eine kurze Note zu singen, ohne dabei zu schnaufen und, was noch schlimmer ist, zu schmatzen (Cerone)[4]). Nicht schulgerecht ist es, wenn die Sänger aus Mangel an Brustkräften, oder weil sie Furcht haben, bei jeder kleinen Note Atem holen, wie ängstliche Pferde, die vor jedem winzigen Schatten scheuen, sagt Bovicelli: Bei ihnen wünschte ich, wie bei jenen Pferden, man brächte die Sporen wegen solcher Nachlässigkeit in Anwendung. Denn es ist klar, daß dieser Mangel meist aus wenig Achtsamkeit entspringt. Man bemerkt das besonders bei Anfängern im Gesange, die oft die Noten auseinander reißen, indem sie die Note übergehen, bei der sie gerade Atem schöpfen und zwar mit einer Hast, daß man eben kaum ihre Intonation hören kann[5]).

---

[1]) Ganassi, Fontegara, 1535. Kap, 2: quanto al fiato la uoce humana come magistra ne insegna douer essere proceduto mediocralmente perche quando il cantor canta alcuna composition con parole placabile lui fa la pronuncia placabile se gioconda et lui con il modo giocondo pero uolendo imitar si le simile effetto si prociedera ii fiato mediocro accio si possa crescere et minuir ali sui tempi.

[2]) Libellus: c, IV: quando autem pausandum est: fac ut respirent facili modo, et non cum axietate: ne videantur cum vehementia spiritum absorbere ... quia leviter canit: qui bene novit respirare.

[3]) Bovicelli, Regole, 1594 S. 16: facendo quasi più rumor con il pigliare il fiato, che con la uoce.

[4]) Cerone, El Melopeo, S. 67: Y otros non meno graciosos, cantan tan continuado y seguido sin jamas respirare, y tomar espiritu à su tiempo, que muchas vezes no tienen despues tanta fuerça para cantar vna breue sin resollar sobre ella: y lo que es peor sin roznar.

S. a. „Die Stimme“ I, 113, W. Berg über Stimmbildungskunst bei den Alten: „Aber auch in einem Zuge so lange zu sprechen, bis der Atem ausgeht, ist falsch. Denn beim Ausgehen des Atems entsteht ein unschöner Ton, und das Aufatmen erfolgt schnappend“.

[5]) Bovicelli, Regole, S. 16: coloro, i quali non sò, se per debolezza di fianco, ò perche habbino paura, che gli manchi lo spirito, pigliano ad ogni poco di noto il fiato, arrestandosi, come Caualli paurosi ad'ogni picciol'ombra, con i quali, come con i Caualli, uorrei, che questa poca auertenza mia servisse, e facesse l'offitio de gli sproni: questo è chiaro, che

Man schöpfe Atem zur rechten Zeit, nämlich in den Pausen. Jedoch sagt Conrad von Zabern über den Vortrag des Lektionstones: „Auch wo keine eigentlichen Ruhepunkte sind, mache an passenden Stellen kleine Einschnitte im Vortrage behufs des Atemholens (suspiria)“[1]). Denn es ist nun einmal notwendig, oft zu atmen, wegen der Hinfälligkeit der menschlichen Natur, bemerkt Rossettus: aber dennoch versuche man, nicht vor der letzten Silbe zu atmen; nur wenn mehrere Noten auf diese Silbe gesungen werden sollen, darf, wenn es durchaus notwendig ist, der Sänger auch vor der letzten Silbe des Wortes Atem schöpfen. Sonst atme er auch nicht innerhalb eines Wortes, das z. B. aus zwei Silben besteht. Bei den Neumen, wo der Gesang gewissermaßen ohne Worte [also vokalisierend] auf- und absteigt, ist es erlaubt, Pausen einzufügen, wo es das Unvermögen der menschlichen Stimme verlangt[2]). Andern Orts sagt Rossetus kurz: Pausiere an den geeigneten Stellen, jedoch nicht innerhalb der Ligaturen[3]). Bovicelli beschränkt sich darauf zu sagen: in allen Passagen, Kadenzen, Akzenten, überhaupt im Gesang soll man zur rechten Zeit und mit Urteil Atempausen machen, vor allem zerreiße man den Akzent[4]) nicht durch das Atmen. Man hole keinen Atem in Passagen von gleichen Noten[5]).

Man atme am rechten Ort, deshalb zögere man auch nicht mit dem Atemschöpfen z. B. vor einer langen Koloratur, die immer

---

ciò per lo più non nasce fuori che da poca auertenza, la quale si scorge particolarmente in coloro, che incominciano à cantare spezzando anco alcuna uolta le note, cioè lasciando quella nota nella quale si piglia il fiato, con una certa prestezza, che à penna fanno sentire la intonatione di essa.

[1]) Monatsh. f. Musikg. 20, 104.

[2]) Rossettus, Libellus, c III: ob imbecillem, et debilem hominis naturam oportet saepe respirare, neque tamen respirandum est ante ultimam cuiusvis dictionis syllabam, nisi cum plures fuerint notulae soli syllabae superpositae; tunc enim necessitate urgente poterit cantor post non ultimam dictionis syllabam respirare: et si dictio constat ex duabus syllabis nequaquam debet fieri pausa inter duas syllabas. Et si cantus ascenderit, vel descenderit sine littera, vel syllaba, et cum neumis: tunc nobis conceditur facere pausas secundum complexionem vocis humanae. — Aehnliches Cerone, 70.

[3]) Ebenda: facere pausas in locis competentibus, care autem ne aliquando inter ligaturas respirare.

[4]) Akzente sind wesentliche Manieren folgender Art, z. B:

[5]) Bovicelli, Regole, S. 15: Finalmente in tutti i Passaggi, e cadenze, et accenti, et in ogni altra maniera di cantare, si deue pigliare il fiato à tempo; e con ginditio; e massime non si deue pigliar fra quelle note, che seruono per accenti, finche non tocchi almeno parte dell'ultima nota, ò nel mezzo de'Passagi, quando sono le note d'un istesso ualore: e lo stesso uale nel fine d'ogni passaggio, e cadenza. — Auch Banchieri, Cartella, 146.

unvollendet bleiben muß, wenn man [durch Atemmangel] gezwungen ist zu atmen, wo keine Atempausen sind[1]).

Die Praxis erhob die Atempausen am scheinbar unrechten Ort, z. B. innerhalb von Worten, zum Ausdrucksmittel. Einen derartigen Fall erwähnt Doni, den er als abgeschmackt verurteilt: Man vermeide gewisse affektierte und kindische Ausdrucksmanieren, die heute gang und gäbe sind. Z. B. hat einer das Wort „sospiro“ zu singen, so würde man es ihm als Todsünde anrechnen, wenn er jene Pause unterschlüge, die man geradezu „Seufzer“ genannt hat, und unterließe, dies Wort, um ihm mehr Nachdruck zu geben, durch jene Seufzerpause so zu teilen: „so-spiro“. Aber das ist rein lächerlich, obwohl es bei den besten Komponisten vorkommt. Und also sage ich, daß das Seufzen auf diese Weise zum Vortrag gebracht, dem Hanswurst mehr ansteht, als dem dramatischen Sänger[2]).

Ein solches Beispiel absichtlicher Unterbrechung einer Passage durch eine Atempause bringt Francesco Rognoni unter seinen Diminutionsmustern. Die Grundform a wird in einen Atem eingeschlossen, auch die erste Veränderung b; bei der zweiten Variante c läßt Rognoni nach der Intonation der ersten Note Atem schöpfen (Selva di varij passaggi 1620. S. 36):

Cascate. per pigliar il fiato.

Diese Pause steht aus Gründen des dramatischen Ausdrucks bei Monteverdi in der Hadesszene des „Orfeo“, der im Begriff steht, seinen Namen zu nennen:

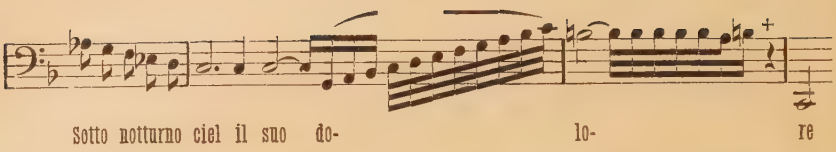
Or - fe - o són io.

Ein anderes Beispiel bietet der Bassist Ottavio Valera in seiner Arie „Sfogava con le stelle“, die Franc. Rognoni mitteilt:

---

[1]) Durante, Arie devote: Quando si vuol fare passaggi lunghi, si auuertisca di pigliar il fiato a tempo, per non lasciar imperfetto il passaggio, il che se deue fare in Tutti i luoghi, doue fa bisogno di respirare, quando no vi siano pause, o sospiri.

[2]) Doni, Trattati II, 29: il quale però doverà sfuggire certa sorte d'imitazione affettata, e puerile, che quasi oggi si usa da tutti; perciocchè, se moduleranno la parola „sospiro“, gli parebbe peccato mortale non usare quello pausa, is chiama sospiro, dividendo anco con essa la stessa parole per meglio rappresentarlo „so-spiro“, che è cosa pur troppo ridicola; benchè usato da'primi Autori: e in questo proposito, dirò, che il sospirare, proferendo detta parola, starà bene nell'Attore Scenico, quantunque narri.



Es ist ersichtlich, daß der Sänger durch diese Pause die Erwartung auf sein tiefes C spannen will.

Auch verdienen jene „placiti respiri“ und „rotti accenti“, pausendurchsetzte Manieren in der Kantate des Francesco Turini 1529 „Mentre vaga Angioletta“ für Sopran, Tenor, Baß, 2 Violinen und Kontinuo der Erwähnung, ein Madrigal, dessen Inhalt die Verzierungskünste jener Zeit in ansprechender Weise vorführt, indem sie von der Sängerin Angioletta so beredt geschildert werden, daß das Herz des dadurch bezaubernden Dichters als Nachtigall davon fliegt [1]).

Dies Kunstmittel des Atemholens und Pausesetzens am scheinbar unrechten Orte durfte selbstverständlich durch häufigen Gebrauch nicht abgegriffen werden. Als Nachlässigkeit oder als Zeichen von Atemschwäche war es verpönt.

Die eigentliche Atembeherrschung, eine Atmung, welche stets zu Gebote steht, wo man sie braucht, und die, wie Caccini [2]) sagt, für einen ausgezeichneten Gesang eben so bedeutsam wie eine gute Stimme ist, beginnt mit der Sparsamkeit im Luftverbrauch. Das Ausströmenlassen des Atems muß, wie das Einnehmen, maßvoll geschehen; daraus ergibt sich die Ausdauer in der Tongebung [3]). Statt einer ungezügelten Atemfülle wünschen Rossettus und Cerone eine mit wenig Atem vollzogene Tongebung. Michael Praetorius zitiert: bei allzu aufgeregten und heftigen Stimmäußerungen bewirken Ungestüm der Atemabgabe und Ungleichmäßigkeiten der Anspannung (sc. des Stimmorgans) brüchige und schwankende Töne [4]).

Ueber den Konnex zwischen forcierter Tonstärke, falscher Mundstellung und Atemverschwendung sagt Friderici: „Dienen derwegen ganz nicht zur Musik die Knaben ... welche also ruffen und schreyen, daß sie ganz schwarzrot wie ein Kalkuhnischer Hahn,

---

[1]) Dies Stück ist von Hugo Riemann in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik“ 12. Jahr, Heft 4 mitgeteilt und mit einem ausführlichen Kommentar versehen worden.

[2]) Caccini, Vorrede zu Le nuove musiche 1601: per l'eccellenza di essa arte, ne è tanto necessaria la buona voce per essi quanto la respiratione del fiato per valersene poi, ove fa più di mestieri.

[3]) Rossettus, Libellus, c IV: fac ut spiritum emittunt, et recipiant cum moderatione, quo possint melius se substentare in cantando.

[4]) Michael Praetorius, Synt. I, 193: in vociferationibus nimis commotis et asperis efficit spiritus impetus, et contentio inaequalis rupturas et convulsiones.

um den Kopf werden, und den Mund so weit auffsperren, als wenn man mit einem Fuder Hew derein fahren sollte, daß sie den Odem sämptlich mit einem Schlage fahren lassen und müssen zu einer jeden Noten, ja oft zu einer Note 2. 3. oder 4. mal newen Odem schepfen“[1]). Zur Atembeherrschung gibt Donati das Hilfsmittel an, den Mund nur halb zu öffnen[2]).

Von einer Ebenmäßigkeit und Stetigkeit der Atemführung, die in Beziehung zu den Resonanzfaktoren des Ansatzrohres steht, spricht Rossettus andeutungsweise, wenn er sagt: der Atem treffe den Gaumen gleichmäßig[3]), man lasse den Atem mit der Stimme in einem sich gleich bleibenden Strome entweichen[4]), und Maffei: Ganz allmählich lasse man mit der Stimme den Atem entweichen unter Vermeidung häßlicher Gaumen- oder Nasenklänge[5]).

Aus der Schwäche und Unbeständigkeit der Atmungsfunktionen entsteht der Stimmfehler des Tremulierens, was Mersenne erkennt: Die „kurzen Stimmen“ haben ihren Ursprung in zu kurzem und häufigem Atmen. Hiermit steht die tremulierende Stimme in Beziehung, welche ohne Festigkeit und Beständigkeit ist, weil die Muskeln und Nerven, welche die Knorpel des Stimmwerkzeuges bewegen, schwach sind und zittern[6]).

Das Tremulieren als Schwanken der Stimme innerhalb eines sehr kleinen Intervalles, ein minderwertiger Triller, wird von Ganassi erwähnt, ohne daß er sich über seinen aesthetischen Unwert ausspricht[7]). Bereits vor Ganassi tadeln Gafori und Rossettus das Tremulieren der Stimme[8]). Doni rügt, daß es bei den Sängern häufig in Anwendung sei; doch scheint er es nicht als Stimmfehler zu erkennen, sondern für beabsichtigt zu halten: Aber jenes Tremulieren bei einigen Sängern, das nichts als ein unfertiger „trillo“ ist, soll man nicht verwenden, höchstens in Stellen wehmütigen und ängstlichen Charakters, denn es hat zu viel Weibisches an

---

[1]) Friderici, Mus. fig, Regel 1.

[2]) j. Donati, Motetti II, 1636 Regel III: Tenga la Testa alta, con il guardo ad in sù, là bocca mezz'Apperta per non perder tanto fiato.

[3]) Rossettus, c IV: fac ut anhelitus feriat plane palatum.

[4]) Ebenda, c III: emitte aequaliter vocem et anhelitum.

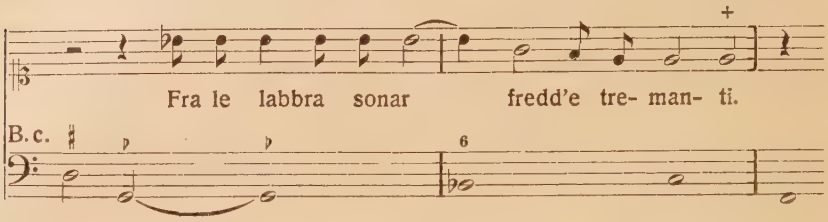
[5]) Maffei, Discorso 17. S. o. S. 39, wo die Stelle wörtlicher, aber weniger verständlich wiedergegeben ist als hier.

[6]) Mersenne, Harm. univ. De la voix. Prop. 35 S. 43: les voix courtes tesmoignent que la respiration est trop courte et trop frequente à la quelle se rapporte la voix tremblante, qui n'a point de fermeté ny de constance, à raison de la foiblesse des muscles ou des nerfs qui tremblent en remuant les cartilages de l'artere.

[7]) Ganassi, Fontegara. S. 160.

[8]) S. o. S. 18, Anm 6 und S. 19, Anm. 2 über Rossettus und Molitor, Nachtridentinische Choralreform I, 169 über Gafori, der neben dem Tremulieren das Kreischen verwirft.

sich und paßt nicht in eine starke, heldenhafte Musik [1]). Das Zittern der Stimme als wohlangebrachtes Ausdrucksmittel erlaubt Doni z. B. in dieser Stelle von Peris Euridice auf der letzten Note [2]):



Es ist eine Partie aus der ergreifenden Erzählung der Dafne vom Tode des Euridice [3]).

Goldschmidt [4]) meint zwar, daß erst im 19. Jahrhundert „das Tremolo zu einem Ausdrucksmittel der bedenklichsten Art degeneriert sei, zu dem Zittern der Stimme, das man besonders bei italienischen und österreichischen Sängern zweiten Ranges recht häufig mit in Kauf nehmen muß.“ Vielleicht aber waren schon M. Praetorius und Friderici in einem ähnlichen Irrtume befangen wie Goldschmidt, das Tremulieren für ein gewolltes Ausdrucksmittel zu halten, wenn sie als „Requisit“ eine „sonderbar liebliche, zitternde und schwebende oder bebende Stimme“ verlangen. Anderer Meinung ist Crüger, der wohl zu unterscheiden vermag zwischen dem Stimmfehler des Tremulierens und der wesentlichen Manier des Tremulo [5]). Wenig stichhaltig ist auch die Herleitung Goldschmidts, daß nämlich dies Tremulieren der Stimme „aus dem Tremolo des 18. Jahrhunderts, also aus dem Caccinischen Triller des 17. Jahrhunderts hervorgegangen“ sein soll, daß im Lauf der Zeit aber die Norm für die richtige Ausführung verloren gegangen, und so jenes häßliche Meckern entstanden sei, das man heute mit Tremolieren bezeichnet.“ Tremulierende Stimmen gibt es, wohl

---

[1]) Doni, Trattati II, 24: ma quel tremolamento di voce, che fanni alcuni, che è come un trillo imperfetto, non è da usare, se non in soggetti di mestizia, e di timore; perché ha troppo dell'effeminato, e non conviene a Musiche virile, ed Eroiche. — Auch II, 72.

[2]) Doni, Trattati II, 30.

[3]) Neuausgabe der Euridice des Peri bei Ricordi-Mailand, S. 15.

[4]) Goldschmidt, die ital. Gesangsmethode S. 104.

[5]) Joh. Crüger. Synopsis musica. 1630. Kap. 17: ita ut cum vocis venustate et elegantia, artis dexteritas conjungatur praecipue in accentibus cum ratione diducendis, nec non in modulis aliis Italicis (qui sunt Tremulo, Gruppo, Tiratae, Trillo, Passaggi etc.) bono cum judicio et vocis moderatione, dextre et apposite (non semper et ubique ut, quidam naturali gutturis Tremuli beneficentia largiter cumulati facere solent ...

so lange wie überhaupt gesungen oder in gehobener Rede gesprochen wird; über sie berichtet schon das Altertum[1]).

Die Stetigkeit und Dauer der Atemgebung ist notwendig für zwei Effekte: für den gut ausgehaltenen Ton und für eine ausgezeichnete Passagenkunst, jener eins der Ziele von Rossettus' Lehrsatz, die oft geforderte Gleichmäßigkeit des Tones[2]). Mit dem gleichmäßig ausgehaltenen Tone, an dem alle Mängel des Timbers[3]) und der Festigkeit sich am besten kontrollieren und korrigieren lassen, begann man die Ausbildung im Gesange überhaupt.

Ueber den Einsatz dieses in gleichmäßiger Stärke ausgehaltenen Tones sagt Severi, er sei zwar mit Vorsicht, doch wiederum auch sicher[4]) zu geben, und man achte dabei auf den Wohlklang[5]). Der gehauchte Einsatz, der die Stimme schont, war zur Zeit Donis gebräuchlich. Doni berichtet nämlich, daß die Sänger keinen unmittelbaren Vokaleinsatz ausübten, sondern den mit einem Vokal beginnenden Worten einen hörbaren Hauch vorausschickten. Dies wäre aber allein statthaft, um das Lachen wiederzugeben; übrigens fände sich dies H nicht in italienischen Worten, wohl aber in lateinischen. Der Ausdruck des Schmerzes „Ah" ist mit einem merklichen Hauch zu beschließen[6]).

Es ist auch nicht angebracht, auf jeder langen Note zu tremulieren, weil es ein Zeichen von mangelhafter Atemtechnik ist[7]).

Die Länge des Atems soll durch das Tonaushalten geschult werden. Calvisius bemerkt dazu: Ein langer Ton soll gleichmäßig durchgehalten werden Man atme nicht etwa nach jedem Takt oder wohl gar innerhalb des Taktes mehreremale, sodaß der Ton durch das wiederholte Atemholen in seinem gleichmäßigen Verlauf gestört wird[8]). Dann: Häufige Uebung und intensive Anstrengung

---

[1]) W. Berg über Stimmbildung in der Antike „Die Stimme" I, 114: „Doch soll man sich darin üben, den Atem möglichst lang und anhaltend zu machen. Zittert der Atem, so entsteht der Fehler des *βράγχος* d. h. wohl der schlettrigen Stimme, des tremolo."

[2]) Ueber den Falsettisten Lodovico und seine berühmten langen Töne, S. o. S. 41.

[3]) Mersenne sagt, daß man bei gut ausgehaltenen Tönen die Obertöne hört. Harm. un. II, Observations S. 15.

[4]) Cavalieri, Rappresentatione: che il cantante habbia bella voce, bene intonata, e che la porti salda . . .

[5]) Severi. 1. Buch. Salmi passaggiati 1615: che l'intonatione s'abbia à cantare adaggio con metter la uoce ferma, e soaue.

[6]) Doni Trattati II, 132: Alcuni altri nel ripigliare il fiato in principio di una parola, che cominci da uocale, per proferirla con maggior forza l'aspirano, facendo espressamente sentire l'H. — Aehnlich II, 45. — Das übrige: II, 132.

[7]) Doni, Trattati II, 133: Alcuni . . . tremolo . . . in ogni nota lunghetta, il che dicono cantare con brio.

[8]) Calvisius, Musicae praecepta 1612: Reg. 5: Sonus, qui in aliqua notula continuari debet, aequabiliter producatur, nec ad singulos tactus vel partes tactus resumto spiritu, novo flatu et conatu exasperetur.

verhelfen zu einem langen Atem und bemeistern die Schwierigkeiten, welche sich dem lange gleichmäßig auszuhalten Tone entgegen stellen[1]).

„Ein stetiger, langer Atem“[2]), oder wie Zacconi und Cerone sagen, die Kraft der Brust, ist notwendig zu einer vollendeten Koloratur, um soviele Noten in einem Zuge singen zu könnnen. Donati sagt: Ein ebenmäßiger Atem von der ersten bis zur letzten Note umfasse die Koloratur[3]). Auch hier wieder ein langsames Gewöhnen an die Länge des Atems: Man nehme vorläufig nur so viele Noten in einen Atem, als man bequem bewältigen kann (Zacconi)[4]).

Das Kunstmittel des langen Atems soll man nicht durch allzu häufigen Gebrauch entwerten, dadurch daß man am Ende der Kantilene stets mit der Koloratur eine Stunde lang aushält[5]). Denn die Passagen sind als Würze des Gesanges gedacht und sollen nicht als alltägliche Speise genossen werden, vor allem sind sie nicht erfunden worden, um mit einem großen Atem und einer guten Brust zu prunken, sagt Doni. Schon die Meistersinger verbaten sich Aehnliches: „Zwen Reimen oder Verß in einem Athem, nennet man also, wo man zwen Reimen oder Verß in einem Athem hinaus singet, vnd nicht stille helt wenn ein Verß sich endet“[6]).

§ 12. Die mittlere Tonlage. — Das Distonieren.

Der dritte Punkt in dem Lehrsatze des Rossettus betrifft die Wahl einer mittleren Tonhöhe als Ausgang für die Entwickelung der Stimme. Dies wird negativ begründet. Die Möglichkeiten einwandfreien Klanggepräges verringern sich besonders in der ungeschulten Stimme nach den Umfangsgrenzen zu. Das Singen an den Grenzen ist an sich beschwerlicher als in der Mittellage.

Rossettus sagt, das Schreien in der Höhe macht die Stimmwerkzeuge ungeeignet zum Gesang und verletzt das Ohr. Vor ihm sagte Conrad von Zabern: „Das Schreien in der Höhe verunziert erstlich den Gesang, es ermüdet den Sänger, macht heiser und zum Singen unfähig. Denn die Luftröhre (arterea) ist ein zartes

---

[1]) Ebenda, Regel 2: Crebra etiam exercitatione longiusculas spiritus et vehementiam contentionis in conservando soni aequabili tenore suscipere et sustinere possit.

[2]) M. Praetorius, Synt III. 231: einen stetten langen Athem, ohn viel respiriren, halten können.

[3]) Donati, Motetti 1636: con Voce, et fiato eguale dalla prima in sin al Ultima nota . . .

[4]) Vierteljahrschr. 7, 358.

[5]) Ebenda, Zacconi, 9, 295.

[6]) Adam Puschmann: Gründlicher Bericht des deutschen Meister-Gesanges, 1571. Bl. 6 a.

Organ und wird leicht verletzt bei gewaltsamer Behandlung, zumal durch starkes Singen hoher Töne“[1]).

Diesem natürlichen Drange der Stimme, in der Höhe forciert zu singen, sollen auch die Komponisten durch geeignete Melodieführung den Boden entziehen, wenn anders sie dem Chor das Gleichmaß der Dynamik in den einzelnen Stimmen erleichtern wollen. Deshalb rät Finck: „Keine Stimme soll die andere übertönen oder durch ihr Geschrei stören. Man sehe daher zu, daß der Diskant und Alt nicht zu hoch aufsteigen oder geführt werden, noch daß sich keine Stimme so sehr anstrenge, daß manche Sänger ihre Farbe ändern, schwarz im Gesicht werden und ihnen der Atem auszugehen scheint“[2]).

Neben der erzwungenen Höhe widmet man auch der minderwärtigen Tiefe einige ablehnende Aufmerksamkeit. Cerone ergänzt den betreffenden Passus im Lehrsatz des Rossettus dahin: deshalb beginne man weder sehr hoch, noch sehr tief, weil das Singen in großer Tiefe das natürliche Klanggepräge der Stimme zerrüttet. Auch Mersenne spricht von den beiden klanglich bestimmten Grenzen der Stimme[3]). Zacconi charakterisiert die Tiefe durch stumm und dumpf[4]).

Wenn es irgendwie angängig war, ließ die praktische Musik die Stimmen in der ihnen gut liegenden Mittellage singen. Für das feine Gefühl dafür finden sich einige Zeugnisse. Aus dem Mittelalter wird der Satz des Hieronymus überliefert: Den Gesang zu tief anheben, heißt heulen, zu hoch, heißt schreien. Im Mittelmaß beginnen, heißt singen[5]). Conrad von Zabern: Die Wahl einer mittleren Tonhöhe für jeden Gesang ist darum ratsam, weil stets solches zu hohe und zu tiefe Singen beschwerlich ist. Es kommt darauf an, daß der Vorsänger in geeigneter Tonlage [beim Cantus planus] anstimme, und namentlich dann mit Urteil und Vorsicht hierin verfahre, wenn eine Melodie über die Anfangsnote bedeutend — um 8 oder 9 oder mehr Tonstufen — hinauf oder unter dieselbe herabgeht[6]). Puschmann[7]) bringt eine Meistersingerregel: „Zu

---

[1]) Monatshefte für Musikg. 20, 101—102.

[2]) Ebenda, nach R. Schlecht, 11, 137. — Auch M. Praetorius, I, 193.

[3]) Mersenne, Harm. univ. I. De la voix. Prop. 17, S. 23: supposé que la voix que se meut ne s'estende et ne monte pas iusques à l'esclat, ny ne descende pas aussi iusques au rauque, qui sont les termes qui blessent l'oreille, et qui combattent la melodie . . .

[4]) Zacconi, Pratt. Mus. II, 1622 S. 55: prima nell'incominciarle, che non siano ne troppo alte, ne troppo basse quasi mute e sorde.

[5]) Coussemaker, Scriptores I, 94: Numquam cantus nimis basse incipiatur, quod est ululare; nec nimis alte, quod est clamare, sed mediocriter, quod est cantare. — Auch Cochlaeus, Musica, Bl. 12a.

[6]) Monatshefte für Musikg. 20, 98.

[7]) Gründlicher Bericht, Görlitz 1571, Bl. 9b.

hoch vnd niedrig vernimpt man, Wenn man ein Gesang zu hoch oder niedrig anfecht, das mans mit der stimm nicht erreichen kann, sondern das der Gesang höher oder nidriger muß angefangen werden."

Nach Zarlino und Mersenne ist die Wahl einer mittleren Tonhöhe von Wichtigkeit für die praktische Musik, um dem Stimmfehler des Distonieren, der „nicht richtigen Stimme", zu begegnen. Doch meinte wohl schon Rossettus, daß dieser Mangel auf nicht genügender Beherrschung der Atemtechnik[1]) beruhen kann, da er die vox dissona mit der vox debilis und tremula[2]) in eine Reihe stellt, andererseits die Forderung aufstellt: die Stimme soll stark, d. h. wohl innerlich gefestigt sein, damit sie nicht zittere oder falle[3]). Caccini und Mersenne an anderer Stelle achten ganz besonders bei den in gleichmäßiger Stärke ausgehaltenen Tönen darauf, daß die Stimme weder nach unten noch nach oben ausweiche[4]).

Das Distonieren erwähnt ferner Conrad von Zabern, indem er das garstige Herauf- und Herunterziehen im Gesange rügt: „Wer diesen auffallenden Fehler an sich hat, sollte lieber des Singens sich gänzlich enthalten, bis er Abhilfe geschafft hat; und das darf nicht versäumt werden, solange noch Hoffnung auf Abhilfe vorhanden ist"[5]), und Zarlino hält es für eine ausgesprochen fehlerhafte Anlage der Stimme, diese über Gebühr hinaufzutreiben oder mit Vorliebe nach der Tiefe zu sinken zu lassen[6]). In seinem wertvollen Kap. 68 über die Register kommt auch Zacconi — ihn zitiert Cerone[7]) — ausführlich auf das Distonieren zu sprechen, hält es nicht für verbesserungsfähig, gibt aber zu, daß es zeitweilig in einer Stimme verschwinden kann. Dann spricht er über die Verwendung solcher Stimmen im mehrstimmigen Gesange: Wenn

---

[1]) Das Gleichgewicht zwischen der Präzision der auf eine bestimmte Tonhöhe berechneten Stimmbandspannungen und dem Druck des Luftnachschubes aus den Lungen, der an sich etwas zur Spannung der Stimmbänder und also zur Tonhöhe beiträgt.

[2]) S. o. S. 19, 2.

[3]) S. o. S. 18, 6.

[4]) Caccini, Nuove Musiche, Vorrede: i primi, e i più importanti fondamenti sono l'intonazione della voce in tutte le corde, non solo, che nulla non manchi sotto, ò cresca di vantaggio. — Mersenne S. o. S. 7—8, und S. 20, 2.

[5]) Conrad von Zabern, Monatsh. für Musikg. 20, 100. 103. 104. — Ferner über Distonieren Ornithoparch Musica activa (Molitor I, 171), Finck: Monatsh. 11, 137 „Die zweite Sorgfalt...". Christoph Praetorius, Regel 4. Demantius, Regel 5, ähnlich Ornithoparch. Vielleicht auch Friderici, Reg. 4 und 9: „Die Stimme fallen lassen".

[6]) Zarlino, Ist. harm., S. 165: Potrà anco essere, che l'uno haurà tal natura, che nel cantare crescerà più del douere la uoce nell'acuto, et l'altro la callerà uolentieri uerso il graue; le quali cose sono sempre cagione, che non si può udir mai alcuno concento, che sia buono.

[7]) Cerone, S. 327.

man zwecks Zusammenstellung eines Sängerensembels die Auswahl zu treffen hat zwischen Stimmen, die nur etwas distonieren, und zwar auch zwischen denen, die über sich ziehen, und denen, die fallen, so wähle man lieber die, welche höher werden; denn sie sind noch erträglicher. Die ganz „unbeständigen Stimmen" muß man überhaupt ausschließen[1]). Dies ergänzt Zacconi: die Stimmen, welche über sich ziehen, sind doch noch die besseren, und zwar deshalb, weil es für die richtig intonierenden und guten Stimmen (wenn diese sich überhaupt durch mangelhafte von ihrer guten Tongebung abbringen lassen) leichter ist, mit jenen zu steigen, als mit den andern zu fallen[2]).

Um dem Distonieren vorzubeugen, muß darauf gesehen werden, daß die Stimme in einer angemessenen Tonlage singt. Das hat, nebenbei bemerkt, natürlich seine Schwierigkeiten in der Mehrstimmigkeit. Zarlino sagt: Es kommt wohl vor, daß die Kantilene etwas lange in der Tiefe oder Höhe verweilt, so daß der Sänger ermattet, besonders wenn seine von Natur tiefe Stimme in der Höhe verharren muß oder umgekehrt. Die Folge davon ist einmal Schwachwerden und Detonieren bei zu großer Höhe, zum andern Höhersingen bei allzu großer Tiefe. Und dies sollte sich auch der Komponist merken, die Stimmen nicht zu lange an den Umfangsgrenzen verweilen zu lassen[3]). Mersenne setzt das Detonieren sowohl auf Rechnung einer zu langen Ausdehnung des Singens überhaupt, als auch auf Rechnung einer ungeeigneten Höhenlage: Und wenn man bei langem Singen detoniert, so hat das seinen Grund in den Stimmen, denen es unmöglich ist, sich dem Tone anzugleichen, den sie eigentlich fassen sollten, denn er ist zu hoch für die natürliche Lage ihrer Stimme. Und so fallen sie fortgesetzt, bis sie die ihnen natürliche und angemessene Lage

---

[1]) Zacconi I, Kap. 68: Quando infra le voci si ha da far ellettione de voci che sono alquanto false [Cerone: dissonantes], tra quelle che calano et che crescano nel cantare, si hanno più tosto da torre quelle che crescano, che l'altre che calano: per esser diffetto piu dalla natura suportabile: è d'auertire che dicendòsi delle voci false s'escludano quelle che sono falsissime..

[2]) Zacconi, I, Kap. 68. S. 78: se si hanna da elleger voci che habbino imperfettioni di ascendere ò calare, quelle che ascendano seranno le migliore: e questo perche è più facil cosa che le voci giuste et buone (se però per deffetosa voce s'hanno da mouere del suo buon tuono) ascendino con quelle, che calino con quest'altre. — Aber Mersenne in seiner folgenden Bemerkung ist umgekehrter Meinung: S. S. 70, Anm. 1.

[3]) Zarlino, Ist. harm., S. 253: Et perche alle uolte auiene, che'l continuare, che fà una parte della Cantilena alquanto più del douere nel graue ouer nell'acuto, è cagione che'l Cantore si stanchi; massimamente quando hà la uoce graue, et dimora nell'acuto: ouer [quando hà la uoce acuta; et è sforzato di stare nel graue; onde uiene à far debole, et abbassarla, s'è nell acuto; ouero adalzarla, se'l si ritroua nel graue; et à far molta dissonanza etc.

erreicht haben, so daß sie die andern ebenfalls zwingen, zu detonieren[1]).

Das Hauptmittel jedoch, das Distonieren, wenn überhaupt möglich, auszumerzen, kann immer nur in der Vollendung der Atemtechnik selbst, auf der Grundlage des gut ausgehaltenen Tones, mit dem die Entwickelung der Stimme aus ihrer von Natur klanglich vorzüglichsten Region heraus erfolgt, bestehen.

Die Lage des besten Tones ist von Fall zu Fall ausfindig zu machen. Rossettus sagt ganz allgemein: nicht allzu tief, nicht allzu hoch. Cerone spezialisiert ein wenig: man beginne etwas tief.

Michael Praetorius übernimmt diese Formulierung von Cicero: In jeder Stimme existiert ein gewisser ihr eigentümlicher Mittelton. Von ihm aus die Stimme stufenweise zu entwickeln, ist nützlich und angenehm, heilsam, sie zu stärken. Das Aeußerste des Stimmumfanges nach der Höhe zu aber soll noch unter dem höchsten Schreiton liegen[2]).

Die geeignete Stelle des Umfanges, „bei der alle in Betracht kommenden Teile sich in idealer Koordination befinden“[3]), wird von Mersenne allein durch klangliche Momente bestimmt: Beobachtet man die Töne eines Instrumentes, so ist es immer nur einer, der am vollsten, markigsten und schönsten von allen klingt, indem er Größe und Schönheit in sich vereinigt: Deshalb schlägt man ihn auch sehr oft an. Und besonders sollen die Sänger auf diesem Tone verweilen und ihn sehr oft wiederholen, weil dort die Stimme die beste Kraft und auch den größten Wohllaut aufweist[4]).

Als eine der letzten Wirkungen der Befolgung seines Lehrsatzes verheißt Rossettus die Gleichmäßigkeit der Stimme).[5] Durch ihre Entwickelung in der Mittellage in maßvoller Tonstärke und

---

[1]) Mersenne, Harm. univ. De la voix. Prop. 17, S. 26: les voix s'abbaissent d'elles-mesmes quand on chante long-temps ... quand on rabaisse en chantant long-temps, cela vient de quelques voix qui ne se peuuent conformer au ton quelles ont pris, lequel est trop haut pour elles; c'est pourquoy elles descendent tousiours iusques à ce qu'elles ayent rencontré leur ton naturel; de sorte qu'elles emportent tellement les autres, qu'elles les contraignent de descendre.

[2]) Mich. Praetorius Synt. mus. I, 195. S. a. o. S. 26, Anm. 4.

[3]) Flatau, Die funktionelle Stimmschwäche 1906, Kap. VIII.

[4]) Mersenne, Harm. univ. II. 366: Et si l'on est attentif aux sons de toutes les chordes de chaque instrument, l'on trouuera qu'il y en a tousiours quelqu'vn qui est le plus plain, le plus moëlleux, et le plus doux de tous, et qui tient du grand et du beau, c'est pourquoy on le fait öuir fort souuent. Or c'est particulierement sur ce ton que les Chantres doiuent s'arrester, ou qu'ils doiuent repeter le plus souuent, parce que la vöix y a plus de force et de vigueur, et mesmes plus de douceur.

[5]) Auch Finck: blanda voce, perpolita, aequabili ... — Cerone 326: voz perfecta ... yguàl ... alta y baxa.

Atemgebung erzielt man, daß die Stimme, auf diese Art mannigfach geübt, zu einem gleichmäßigen Tone kommt, was auch in dem Sinne einer klanglichen und dynamischen Ausgeglichenheit der Stimmlagen verstanden werden muß.

Zusammenfassend erinnert Rossettus, indem er seinem Lehrsatz eine zweite, mehr praktisch-pädagogische, als theoretisierende Fassung gibt, an die wichtigsten Momente, welche beim Ausgang von diesem der Stimme „angemessenen Tone" zu beachten sind, an die Körper- und Lippenhaltung, an die Atemgebung (leviter), die Tonstärke und das Klanggepräge: Beim Unterricht der Knaben im Gesang achte man darauf, daß sie aufgerichtet dastehen, mit unbeweglichen Augen und nicht sehr geöffnetem Munde. Bevor sie beginnen, siehe zu, wie hoch und wie tief der Gesang geht, damit sie in angemessener Tonlage anheben, leicht und wohllautend, d. h. mit linder Tongebung im Anfang des Singens . . .[1])

§ 13. Ueber einige dynamische Effekte.

Auf die zweite Formulierung seines Lehrsatzes läßt Rossettus den Spruch folgen: Laß alsdann deine Schüler auch voll intonieren![1])

Durch voraufgehende mp-Uebungen usw. sollte der Stimme die Gelegeeheit gegeben werden, sich von den Fehlern des Ansatzes, z. B. eines schreiigen Tones oder toten Pianos, von mangelhafter Atemtechnik, z. B. dem Tremulieren usw. zu befreien. Eine vorzeitige, erhöhte Inanspruchnahme der Stimmkräfte würde dies inhibiert haben, weil bei der scheinbar schwierigeren Aufgabe des Stark- und Hochsingens die Absicht einer eigentlichen Tonbildung sekundär behandelt worden wäre. Das Forte ist die Probe auf das Exempel, es mußte zeigen, ob die Stimme Fortschritte gemacht hatte. Unvollkommenheiten, die bei einer mp-Behandlung vielleicht bereits behoben schienen, mußten sich bei einer höheren Anspannung offenbaren. Die Stimme muß innerlich erstarkt sein, damit sie nicht mehr Gefahr laufen kann, zu zittern oder zu detonieren[2]).

„Auch die Kunst der Tonstärke will erlernt sein", könnte man den Satz des Rossettus interpretieren. Auch das Forte

[1]) Rossettus, Libellus, c III: Et memento cum dosces cantare pueros, fac ut ipsi stent eresti, et immobiles oculis, nec nimis aperiantora, et antequam incipiant canere, fac videant quandum ascendat cantus, vel descendat, ut cum congruo tono incipiant leviter, ac suaviter, idest submissa voce in principio intonationis, et fac eos plene intonare voces.

[2]) Rossettus, S. o. S. 18 und 68.

bedurfte der ausgezeichneten Umsicht seitens des Lehrers und der Einbeziehung mancher Umstände, so daß man die auf den Gesang in mittlerer Tonstärke bezüglichen, vorauflaufenden Weisungen des Rossettus wohl auch auf die Einführung des Vollintonierens beziehen muß. Cerone, der die Gewohnheit des Schreiens in der Kirche bekämpft, indem er bedeutet, zwar laut soll dort gesungen werden, doch ohne Mühe, d. h. so daß man keine Anstrengung merkt, stellt somit das echte Forte unter die physiologische Kontrolle der Zwanglosigkeit[1]). Er sieht das Gefährliche des Gebotes: singe stark, und grenzt es daher scharf ab. Das Klanggepräge ist ausschlaggebend für das Forte[2]).

Nicht überall scheint man dies langsame Fortschreiten vom Mittelmaß der Tonstärke zum Forte beobachtet zu haben. Diruta läßt mit einer gewissen Fülle beginnen[3]). Donati fordert sogar, schon beim Solmisieren mit starker und ganzer Stimme zu intonieren[4]).

Die Macht der Stimme, die sich in ihrer Stärke entfaltet, galt den Sängern als erstrebenswert und wichtig. Verschmähte doch einmal ein französischer Bassist das künstliche Mittel eines besonderen Mundstückes nicht, wie Doni erzählt, um die Stärke seiner Stimme zu vervielfachen.

Wie bis dahin schon die Kirche, so verlangt das Aufkommen der Oper auch aus Raumrücksichten die dynamische Steigerung des Gesangstones. Und von jenen Sängern der ersten Opern, die, zuvor im Camergesange[5]) ausgebildet, gewöhnt waren, sich in den dynamischen Mögligkeiten auch mit Bezugnahme auf die Klangstärke der begleitenden Instrumente Beschränkungen aufzuerlegen, hat sich wohl mancher erst noch Rats erholt bei einem guten Kirchensänger, der den Fortegesang verstand.

Cavalieri verlangt ausdrücklich, daß bei der Aufführung seiner „Rappresentazione“ der Sänger unbedingt seine Stimme stärker in Anspruch nehmen müsse. Um wiederum dem Sänger entgegen zu kommen, empfiehlt er die Größe eines Saales von höchstens

---

[1]) Cerone, S. o. S. 57, 1.

[2]) Cerone, S. o. S. 19, 1.

[3]) Diruta, Tränsilvano II, 1609, 4. Buch. S. 24: Nel principio che si comincia à intonare le voci si deuono cantare con gratia giuste, e sonore: et auuertite di non far atti disconci con la bocca, nè anco con la testa, ma star dritto, e gratioso.

[4]) Ign. Donati. Motetti I, 1636: 1. Regel: Si hà da cercare di far solfeggiare bene il figliolo con uoce gagliarda, e piena finchè si applica bene nella Memoria le sudetti Voci, et Mutationi. — Dägegen Finck: Coloraturae linguae in solmisatione absque textu usurpantur, ita quidem ne uoces, ut re mi fa sol la ore pleniore extorqueantur sed lenissime et velut abrupte effluant.

[5]) Zacconi I, Kap. 69. Vierteljahrschr. 9, 295. — Cerone. S. 218 u. 483.

1000 Personen Kapazität[1]). Auch Doni glaubt noch auf die dem Sänger notwendige Stimmstärke für die Bühne hinweisen zumüssen[2]).

Seinen eigentlichen Sinn hat das Forte als Mittel des Ausdrucks. So verbietet z. B. Cerone Koloraturen auf Worten, die nach seiner Meinung nur die Kraft der Stimme mit Nachdruck versehen kann; man soll also das Forte auf Clamavit, Ascendit Deus, Intonuit de caelo Dominus, Fuera, fuera cavalleros und anderen Worten verwenden, welche der fein empfindende Sänger kennen muß[3]).

Daß der italienische Bühnensänger nicht allzu lange gebraucht hat, den Ausdruck der Leidenschaften treffend darzustellen, bezeugt Mersenne[4]). Max Kuhn[5]) zitiert diese Stelle in dem Sinne, als ob Mersenne allein die Kunst der Akzente und Schwelltöne als Ausdrucksmittel der Leidenschaften ansähe. Mersenne meinte jedoch mehr. Denn ein ander Mal sagt er: Und weil die Stimme ebensoviele Grade der Stärke wie die Oktave Intervalle hat, so kann man auch ihre Kraft in acht Grade einteilen. Der leiseste Stärkegrad eignet sich dazu, das schwächste Echo wiederzugeben. Die sieben anderen Grade bezeichnen die verschiedenen Nüancen der Leidenschaft bis zu den allerheftigsten, die es geben kann, z. B. die Verzweiflung, oder einen großen Seelenschmerz, auch das Weh eines physischen Leidens[6]). Zieht man ferner die Affektenlehre Mersenne's[7]) heran, wie er z. B. von den Ausbrüchen des Zornes und der Raserei spricht, die sich in der Steigerung der Dynamik der Stimme, im Erhöhen der Sprachintervalle und Ueberstürzen der Worte äußern, so gewinnt jene von Kuhn zitierte Stelle ein anderes Aussehen. Nicht nur Manieren und Passagen, sondern ebensogut Klangstärke, ein Tempo, das sich überstürzt, eine bezwingende Höhe machen die Leidenschaften aus. Das Forte steht dabei nicht an letzter Stelle. Es ist nicht anzunehmen, daß eine Sängerin die Verzweiflungsklage

---

[1]) Vogel, Bibliothek der gedruckten Vokalmusik I, 151.

[2]) Doni, Trattati II, 2: ma si potrebbono ellegere i migliori, e fra questi scegliere anco quelli soli, che hanno bella e gagliarda voce. Auch II, 45.

[3]) Cerone, S. 549.

[4]) S. o. S. 41.

[5]) Kuhn, Die Verzierungskunst. S. 51.

[6]) Mersenne, Harm. univ. II, 363. Et parce que la voix a autant de degrez de force, que d'intervalles l'on peut diviser cette force en 8. degrez, comme l'on diuise la chaleur et les autres qualitez, afinque le premier degrè soit propre pour exprimer les echos tres-foibles, et que les 7. autres degrez signifient les differens degrez des passions les plus vehementes, iusques au 8. qui representera la plus grande exclamation qui puisse estre faire, comme est celle du desespoir, et de quelque grande douleur d'esprit ou de corps.

[7]) Mersenne II, 370 ff. Darunter 371: Mais les Italiens ont plus de vehemence que nous pour exprimer les plus fortes passions de la cholere par leurs accents [*)], lors particulierement qu'ils chantent leurs vers sur le Theatre . . . Or l'accent [*)] de cholere se fait en precipitant les derniers syllabes, et en renforçant les derniers sons; etc.

der Arianna Monteverdis mit Koloraturen vorgetragen, als vielmehr in getragenem Tone, wenn auch nicht gerade im achten Stärkegrade, wie Mersenne will, zum Ausdruck gebracht hat.

Die Reize dynamischer Unterschiede und Kontrastierungen empfand man wohl schon im Mittelalter. Zeugnis hiervon geben die bis ins 16. Jahrhundert immer wieder überliefterten, auch die Tonstärke berücksichtigenden Anweisungen Guido's von Arezzo über den Choral[1]).

Bei den Meistersingern trifft man dies Schema: „Billich ist's vnd recht, das man ein Thon dreymal von seinem Meister selbst höre. Also, das er den Thon zum ersten mal auffs nidrigst als er vermag, für der gantzen Gesellschafft hören lasse. Zum andern mal, mit vollkommender stimmen, wie man auff der Schul pfleget zu singen. Zum drittenmal, auffs höchst als er ihn mit der stimm erheben kann. Es würde denn von wegen Alters, der vnuermöglichen stimm halben zugelassen, das ein ander an des Meisters stat, seine Thön für sünge“ [2]).

Nachweisbar werden im 16. Jahrhundert bewußt dynamische Mittel gepflegt bei folgenden Gelegenheiten: bei der Diminution. Der solistisch wirkende, seine Partie kolorierende Sänger trat auch mit der Stärke seiner Stimme gegenüber den begleitenden hervor. Die Thematik pholyphoner Musik wurde auch durch dynamische Mittel hervorgehoben. Dem Inhalt der Texte wurde durch Nüancen der Tonstärke Rechnung getragen. Bekannt sind endlich die im 16. Jahrhundert und später beliebten Echoeffekte, unter denen besonders ein Fall der Erwähnung wert ist, weil er zu dem Schlusse zwingt, daß die Schulung der Sänger betreffend die Beherrschung aller Abstufungen der Klangstärke hoch entwickelt gewesen ist.

Gelegentlich der Intermedien-Aufführung bei der Hochzeit Ferdinands von Medici mit Christine von Lothringen in Florenz 1588 diminuierte Jacopo Peri die Tenorstimme seines ursprünglich vierstimmigen Chores[3]) „Dunque fra torbid' onde“ und sang sie „mit wundervoller Kunst zur Chitarrone“. Auf einem großen Teile der Versschlüsse brachte er ein doppeltes Echo an. Die Sänger

---

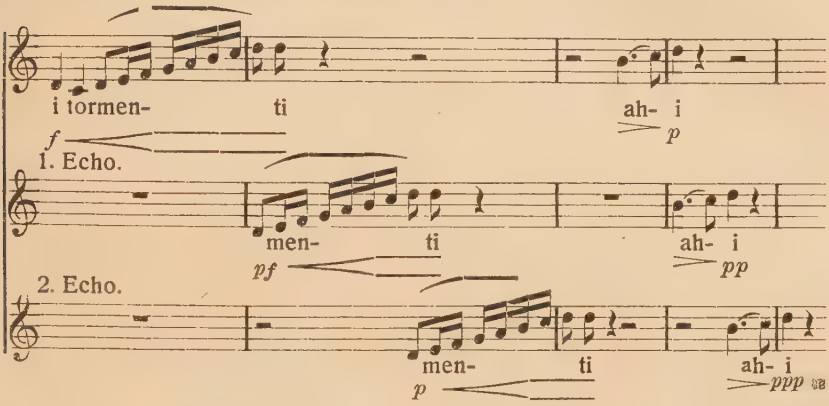
[1]) Unter ihnen die Weisungen: Introitus debent intonari cum voce perconia: et hoc ad incitandum populum ad divinum officium. ... Offertoria: et comuniones cantari debent, cum moderatione quantum possibilem, ut et conscientiae nostrae apud deum: et gentes sint excusati. (Canuzi: 1510. C. LXXIII.)

Unter den Vorschriften der Päpstlichen Kapelle „de divino officio celebrando“ z. B. diese Stelle: unus sopranorum hebdomadoriorum cantor incipere secrete Pater noster et deinde alta voce Domine labia mea aperies etc. oder: In Dominico die alta voce legendo celebrari debet officium Primae etc. (Haberl, Schola cant. S. 106.)

[2]) Adam Puschmann: Bericht des Meistergesanges. 1573. Bl. 14 a.

[3]) Diesen Chor hat Kiesewetter in „Schicksale“ abgedruckt; von den Diminutionen und Echostellen weiß er nichts.

dieser Widerhalle sind nicht genannt. Und gerade sie vor allen hatten eigentlich die Leistung der Beherrschung der Klangstärke zu vollbringen, indem sie, den dynamischen Linien des Vorsängers folgend, Abstand von ihm wahren mußten, der zweite mit noch leiserer Tongebung als der erste. Man darf also z. B. folgende Vortragszeichen in dieser herausgegriffenen Stelle anbringen:



Der vornehme Anlaß zu diesen Aufführungen bürgt auch für eine vollendete Wiedergabe dieser Echostellen; mag man sogar annehmen, daß die Echosänger hinter einer Wand sangen, wodurch bereits eine Abschwächung des Tones erzielt worden sein mag, so muß man doch zugeben, daß dies nicht alles tat. Oder die bloße Fistelstimme anzuwenden, hätte das Naturgefühl jeden Höhrers, ein Zeichen seines Renaissanzempfindens, einfach abgelehnt. Die Sänger der Echos mußten das Klanggepräge ihrer Stimmen in Bezug auf die Stimme Peri's modifizieren und färben, ihr Piano und Pianissimo mußte immer noch ein Abbild der Bruststimme Peri's sein — denn nur auf einen einigermaßen starken Ton reagiert das Echo überhaupt erst — also ein Brustpiano, das auch in seinen leisesten Tönen einer gewissen Fülle nicht entbehrt. Daraus ist auf die Vorzüglichkeit ihre Schulung zu schließen.

Die Beispiele häufiger Echoeffekte in derselben Stimme, oft in Verbindung mit den Schwierigkeiten der Koloratur, zeigen erst recht, wie gut die Sänger die Bemeisterung aller dynamischen Grade der Stimme zu erlernen verstanden. Diesbezüglich ist der Gesang „Gioite al canto mio" in Peri's „Euridice" [1]), sind die Salmi passaggiati (S. 39) von Fr. Severi [2]) und die Soprandiminution von Francesco Rognoni [3]) über Palestrinas „Pulchra es amica mea" zu nennen. —

[1]) In Ricordis Neudruck, S. 43.
[2]) Siehe Kuhn, Die Verzierungskunst, S. 145, Abdruck.
[3]) Fr. Rognoni, Selva di varij Passaggi, 1620, S. 45.

Besondere Formen dynamischer Wirkung zur Belebung des ausgehaltenen Tones wurden beliebt. Es sind der einfache Schwellton, die Messa di voce und die Esklamationen. Den einfachen Schwellton (<) kennt die Zeit vor den „Nuove Musiche". Caccini findet ihn bereits allgemeiner im Gebrauch: Einige lassen intonieren, indem sie aus der Unterterz beginnen lassen, einige andere setzen zwar gleich mit dem richtigen Tone ein, lassen ihn jedoch anschwellen, indem sie sagen, dies sei die eigentlich kunstgerechte Art, den Ton anzusetzen[1]). Keineswegs aber kann die Behauptung Kuhn's aufrecht erhalten werden, daß schon zur Zeit Ganassi die Messa di voce (<>) bewußt ausgeübt worden ist. Die in diesem Sinne von Kuhn[2]) zitierte Stelle aus Ganassi verweist in ihrer von Kuhn ausgelassenen Fortsetzung auf das 2. Kap. der „Fontegara", und dies besagt nichts anderes als: das Piano und Forte der Stimme richtet sich nach dem Gefühlsinhalt des Textes[3]). Wiederum verzichtet Caccini darauf, die Erfinderschaft der Messa di voce für sich zu beanspruchen. Er wertet sie als Ausdrucksmittel nicht so hoch wie die „Esklamationen".

Caccini kennzeichnet sich mit den Worten: „Aber weil ich mich niemals mit den bekannten und von Anderen bereits erreichten Zielen begnügt habe, so bin ich vielmehr darauf ausgegangen, möglichst Neues aufzufinden, sofern dasselbe nur zur wirksamen Verfolgung des Endzweckes, dem der Musiker zustrebt, beiträgt, nämlich Verstand und Seele zu erfreuen, anzuregen und zu erschüttern"[4]), und findet, daß das Gegenteil des Schwelltones, nämlich mit der Stimme stark einzusetzen und sie abnehmen zu lassen, die Esklamation (a), also >, ein Hauptmittel ist, den Affekt zu erregen[5]). Eine besnndere Abart sieht Caccini in der Esklamation (b), die nichts anderes ist als ein geringes Verstärken der Stimme, während sie im Abnehmen begriffen ist (d. h. ><[6]).

---

[1]) Caccini, Nuove Musiche, Vorrede: Sono adunque alcuni, che nell' intonazione della prima voce, intonano una terza sotto, e alcuni altri detta prima nota nella propria corda, sempre crescendola, dicendosi questa essere la buona maniera per mettere la voce con grazia (Goldschmidt, ital. Gesangsmethode, S. 64).

[2]) Kuhn, die Verzierungskunst, S. 80.

[3]) S. o. S. 59, 1.

[4]) Nach Goldschmidt, ital. Methode, S. 67.

[5]) Caccini, N. Mus: hó travato essere maniera piú affettuosa lo intonare la voce per contrario effetto all'altro, cioé intonare la prima voce scemandola, peró che l'esclamazione che è mezzo più principale per muovere l'affetto.

[6]) Fortsetzung der vorigen Stelle des Caccini: ed esclamazione propriamenta altro non è, che nel lassare della voce rinforzar la aliquanto.

Diese Goldschmidt entlehnte Interpretation ist vielleicht anfechtbar. Möglicherweise meinte Caccini überhaupt nur die Eklamation (b) >. Man müßte dann die ganze Stelle folgendermaßen übersetzen: Ich fand, daß es eine eindrucksvollere Manier wäre, die Stimme umgekehrt [als beim

Caccini scheint auch auf Kombinationen der Messe di voce mit der Esklamation (b) ( ) und mit dem Schwellton ( ) hinzudeuten[1]).

Caccini — dasselbe gilt von D. Mazzochi, Donati usw., die Goldschmidt ausführlich zitiert — befaßt sich größtenteils nur mit dem Ausdrucksvermögen der Esklamationen, Schwelltöne usw., die von den späteren bald verwechselt wurden. Aber allein Caccini weiß über gewichtige Mängel und Schwierigkeiten zu berichten, die sich bei der Ausübung des eigentlichen Schwelltones herausstellen. Er sagt: Ein solches Anschwellenlassen der Stimme wird bei einem Sopran und besonders bei Fistelstimmen sehr oft scharf im Ton... klingt gezwungen und roh[2]). Die Töne der Fistelstimme bedürfen überhaupt und besonders, wenn sie verstärkt werden sollen, z. B. bei der Messe di voce, den Esklamationen usw. eines starken Atems, wenn sie nicht flach erscheinen sollen. Als solche nämlich pflegen sie meist das Gehör zu verletzen.[3]) Vielleicht war Caccini die Tatsache bekannt, daß mit dem Anschwellen der Stimme ein Hinauftreiben des Tones verbunden sein kann, wofür das „acuto" spricht.

Somit gewinnt die Annahme an Wahrscheinlichkeit, daß Caccini auf Grund der Feststellung von klanglich mangelhafter und mit Schwierigkeiten der Atemgebung verbundener Ausführung des Schwelltones in besonderen Fällen — auch dies ist zu berücksichtigen, daß Caccini gerade beim Sopran, also wohl bei einem Knaben, einem Anfänger im Gesang, die Minderwertigkeit des Klanggepräges beim Schwellton konstatiert — seine Schule gemäß dem Spruche „a facilioribus est

---

Schwellton] zu intonieren, d. h. sie [stark anzusetzen: und] abzuschwellen, dieweil der Ausruf (Schrei) [auch sonst] ein Hauptmittel ist, den Affekt zu erregen, und die Esklamation [als] eigentlich[es Kunstmittel] nichts anderes ist, als im Tonabschwellen die Stimme wiederum etwas zu verstärken.

[1]) Caccini: Indubitatamente adunque come affetto più proprio per muovere, migliore effetto sarà l'intonare la voce scemandola, che crescendola; peroche nella detta prima maniera, crescendo la voce per far l'esclamazione, fa di mestiero poi nel lassar di essa crescerla di vantaggio, e però hò detto, ch'ella apparisce sforzata e cruda. Ma tutto il contrario effetto sarà nello scemarla, poi che nel lassarla, il darle un poco più spirito la renderà sempre più affetuosa; oltre che usando anco tal volte or l'una, ed or l'altra si potrà variare.

[2]) Caccini: tale accrescimento di voce nella parte del soprano, massimemente nelle voci finte spesse volte deviene acuto, e impatibile all'udito come in più occasióni hò udito io . . . crescerla di vantaggio, e però hò detto, ch'ella apparisce sforzata, e cruda.

[3]) Caccini: le voci finte: nelle quali per fingerale, ò almeno nelle forzate, occorendo valersi della respirazione per non discoprirle molte (poiche per lo piu sogliono offendere l'udito, e di essa è pur necessario valersi per dar maggiore spirito al crescere, e scemare della voce, alle esclamazioni, e tutti gli altri effetti, che habbiamo mostrati) faccia sì, che non gli venga meno poi ove è bisogno. (cf. Goldschmidt 90).

inchoandum“ mit leichteren Uebungen begonnen, daß er die Reife der Stimme für den Schwellton und seine Arten abgewartet habe. Dieser Zeitpunkt aber tritt dann ein, wenn die Stimme sowohl firm im Piano- wie auch Forteton geworden ist, so daß sich beide ineinander überführen lassen.[1])

Am Anfang der Gesangslehre Caccinis steht: Um ordnungsgemäß zu verfahren, sage ich, daß die ersten und wichtigsten Grundlagen die Einsätze der Stimme auf allen Tönen sind, so daß sie nicht detoniere oder „über sich ziehe“[2]). Dies läßt sich sowohl in Bezug auf die Reinheit der Intonation im ersten Moment des Tonanschlags, als auch als ein Gebot, nach dem Einsatz den (ausgehaltenen) Ton weder sinken noch steigen zu lassen, begreifen und ist eine Parallele zu den Anfangsübungen, die Mersenne beschreibt, indem er sagt: Der Lehrer mache dem Schüler den hörbaren Unterschied zwischen einer wohlgelungenen und mißlungenen Nachbildung des Tones, wie auch den für das Ohr merklichen Unterschied zwischen einem unbedingt gleichmäßigen und fest ausgehaltenen und einem veriablen, ungleichmäßigen und distonierenden Tone deutlich und klar[3]).

---

[1]) Wesentlich anders als diese Anschauungen sind diejenigen Goldschmidts; Ital. Gesangsmethode S. 76ff. und Handbuch der Gesangspädagogik, 1896, S. 111.

[2]) Caccini: per procedere adunque con ordine dirò, che i primi, e i più importanti fondamenti etc. S. o. S. 68, Anm. 4.

[3]) S. o. S. 8, 1.

Kapitel V.

Stimmgattungen, Register und Umfänge.

§ 14—16.

§ 14. Die Sänger der Diskantpartien. — Fistel- und Kopfstimme. — Die Kastraten.

Die Sänger der Diskantpartien mehrstimmiger Musik waren in den meisten Fällen Knabensoprane. In der Gesellschaftsmusik hat man auch Mädchen und Frauen dazu herangezogen, wie aus Bemerkungen Ornithoparchs, Georg Forsters, Orgosinus' geschlossen werden darf[1]). Georg Forster im „Auszug Teutscher Liedlein" 1539 läßt den Discantus sagen:

„Ihr Kneblein vnd ir Meidlein rein
Ewer stimlein schellen also fein
Den Discant lernent vnbeschwert
Kein ander stimm euch zugehört."

Den Sologesang von Frauen pflegte der Hof von Ferrara. Hier blühte von 1579—1597 das Terzett der Schwestern Lucrezia und Isabella Bendidio und der Laura Peperara, für die Luzzaschi eine Anzahl Madrigale komponierte, die sie unter ihm als Cembalisten sangen[2]). Doni, geb. 1593, hat wohl andere Sängerinnen als diese im Auge, wenn er von jenen niemals genug zu preisenden Damen von Ferrara spricht, von denen er mehr als 330 Madrigale auswendig singen gehört habe[3]).

Bekannter ist die Tatsache der solistischen Mitwirkung von Frauenstimmen bei der Intermedien-Aufführung in Florenz, über die Malvezzi berichtet, und vor allem bei den ersten Opern. Malvezzi gibt auch Nachrichten über Solo-Knabenstimmen. In Peris Euridice wirkte ebenfalls ein Knabe als Solist mit.

---

[1]) Ornithoparch. Musica activa. L III: Discantus ... Vel est harmonia puellari voce modulanda.

Beurhusius, Musicae Erotemata, 1573: Discantus est vox suprema ex sonis per acutis modulate inflexa, ideoque tenera et puerilis.

Orgosinus, Musica nova, 1603: Sopran: „subtile Knaben- oder Jungfraustimme".

[2]) Siehe Otto Kinkeldey: Luzzaschi's Solomadrigale. Sammelb. der I. M. G. X, 538 ff.

[3]) S. o. S. 15, Anm. 2, zweiter Absatz.

Bezüglich des mehrstimmigen Chorgesanges hat Hermann Finck die Meinung, daß unmöglich die Zartheit der Sopranstimmen den stärkeren Männerstimmen das Gegengewicht halten kann, und er verlangt deshalb eine gewisse Fülle des Klanges auch beim Diskant[1]). Diese Fülle erreichte man durch beträchtliche Vermehrung der Sopransänger den andern gegenüber[2]). Knaben stellten für sie das Hauptkontingent in den Kapellen z. B. von München, Wien und St. Peter in Rom.

Die Wiener Hofkapelle in Innsbruck 1509 hatte 20 Knaben gegenüber 29 Gesellen, d. h. Altisten, Tenoristen und Bassisten; 1519 nach Kaiser Maximilians Tode: 21 „Singerknaben", 7 Altisten, 6 Tenoristen und 6 Bassisten; 1526 unter Erzherzog Ferdinand 10 „Discantisten" und je 3 der andern Stimmgattungen[3]).

Nach Michael Praetorius' Bericht[4]) hatte die Münchener Hofkapelle unter Orl. Lassus gegenüber 13 Altisten, 15 Tenoristen und 12 Bassisten 16 Capellknaben und 5 oder 6 Kastraten; diese lassen die verhältnismäßig kleine Zahl der Capellknaben verständlich erscheinen, denn, sagt M. Praetorius, „bey den meisten Eunuchis aber ist dies zu observieren, daß sie meistenteils mit heller und zarter Stimm, so stark als sonsten zween oder drey Knaben singen und intonieren".

Flandern war reich an solchen Knabensopranen. Es wurde förmlich Jagd auf sie gemacht. Auch Lassus war als Knabe wegen seiner prächtigen Sopranstimme geraubt worden. Briefe, die zwischen dem Papst Clemens VII. und seinem Legaten in Frankreich gewechselt wurden, zeigen, wie die Erwerbung besonders guter Knabenstimmen als wahre Staatsangelegenheit behandelt worden ist[5]). B. Hirzel stellt nach den Personennamen fest, daß außer lauter deutschen Sängern der Wiener Hofkapelle 1498 zwei Knaben aus Mons und Lüttich angehören[6]).

Aber zwei mangelhafte Seiten hatte die Verwendung von Knabenstimmen. Fingen sie an, etwas von der Musik zu verstehen, d. h. sicher nach Noten zu singen, dann stellte sich bereits der Stimmwechsel ein. Bis dahin sangen sie ohne Urteil, ohne Geschmack, ohne Anmut. Andererseits mögen ihre Stimmen auch nicht immer einwandfrei gewesen sein, sonst würde Della Valle nicht

---

[1]) H. Finck: Discantus tenera ac sonora voce, Bassus vero asperiori et crassiori cänatur, Mediae aequabili voce suas modulationes officiant et extremis uocibus suaviter et concinne se applicare studeant.

[2]) Selbstverständlich rechnete man auch mit der Möglichkeit des Ausfalles von Stimme bei eintretender Mutation.

[3]) B. Hirzel. Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkäpelle Ferdinands I. Sammelb. d. I. M. G. X, 152 ff.

[4]) M. Praetorius, Synt. mus. II, 17.

[5]) Nach Haberl, Schola cantorum, S. 72, 73.

[6]) B. Hirzel, Dienstinstruktion, Sammelb. d. I. M. G. X, 152 ff.

geklagt haben: „sie sangen mechanisch auswendig, so daß ich oft, wenn ich sie hörte, unerträgliche Nervenschmerzen davon hatte[1]).

Um dem ersten Mangel, ihrer Unsicherheit entgegenzuarbeiten, gesellte man ihnen frühzeitig, was Hand in Hand mit der Musikentwickelung zu komplizierten Verhältnissen ging, fistulierende Männer zu, die intonationssicher als Stimmführer fungierten. Oder man bediente sich nur der Fistulanten als Sopransänger und verzichtete auf die Knabenstimmen überhaupt.

Es scheint, als ob man in Spanien eine besondere Methode für die Ausbildung des Fistelregisters gepflegt hat, weil z. B. die Päpstliche Kapelle den weitaus größten Teil ihre Soprane im 16. Jahrh. aus Spanien bezog[2]). Diese Ausbildung muß sich im besonderen auf die Erhöhung der Klangstärke erstreckt haben; denn gemäß dem in der Päpstlichen Kapelle vorhandenen Zahlenverhältnis der Sänger z. B. unter Clemens VII. 1533 — es waren 7 Soprane, 7 Kontralte, 5 Tenoristen, 6 Bassisten[3]) — überwiegen sie die anderen Stimmen nicht erheblich im Gegensatz zu den Kapellen mit Knaben.

Vor allem bedurfte man der Fistulanten als Träger des solistischen Elementes d. h. zur Diminution der Sopranpartien. Hierin versagten die Knaben aus Mangel an gereiftem Urteil.

Aber auch die anderen Stimmgattungen gebrauchten die Fistelstimme beim Passagensingen. Maffei berichtet es von Bassisten, die, indem sie bald in der Lage der Brust-, bald in der Lage der Fistelstimme sangen, somit von einem riesig erweiterten Umfange ergötzliche Proben ablegten. Deshalb hält er auch die tiefe Stimme für die eines vornehmen Mannes einzig würdige, weil sie auf diese Weise die andern überragt und alle in sich einschließt[4]). Maffei sagt: Es gibt viele Sänger die sich nur für eine Partie eines Konzertes eignen und auch diese nur unter dem größten Verdruß der Zuhörer mühsam zu Ende singen können. Hingegen gibt es einige Sänger, welche

---

[1]) Döni, Trattati II, 256: quando cominciavano a sapere qual che cosa, perderano la voce; e mentre pour l'avevano, come perpersone, che per l'età, non avevanö, gindizio, senza giudizio anche cantavano, senza gusto, e senza grazia come cose appunto imparate a mente, che alle volte a sentirli mi davano certe strappate di corda insopportabile.

Auch Viadano, Cento concerti 1602, per lo più i Putti cantano trascuratamente, e con poco gratia . . .

[2]) Nach dem Sängerregister der Päpstl. Kapelle, welches Celäni in der Rivista Musicale, XIV S. 82 ff. und S. 752 ff. gibt.

[3]) Haberl, Schola cantorum, S. 52.

[4]) Maffei, Discorso, 12: E se volesse V. S. sapere quale di queste voci è piu perfetta, et a cavaliere più concedente gli direi, la grave; dicendomi Aristotele, che la perfettione della voce, e di qualsivoglia altra cosa, cönsiste nel soperare, et eccedere. Onde poi che la voce grave eccede, e sopera e tutte l'altre abbraccia, si deve più perfetta più nobile; e più generoso riputare.

den Baß, Tenor und jede andere Stimme ganz leicht singen und verzieren, sie bringen ihre Passagen bald in der Tiefe, bald in der Mittellage, bald in der Höhe an, daß man sie mit Vergnügen hört[1]).

Cerone aber verurteilt diesen von Maffei gebilligten Brauch der Bassisten, in den Lagen aller Stimmen zu kolorieren, aus harmoinschen Gründen und deutet dabei das Zutagetreten des Stimmbruches an: „Die Dissonanzen und Verworrenheiten nehmen dann noch zu, (sehen wir um Gottes Willen, wie weit dieses Laster und dieser Unsinn gekommen sind,) wenn diejenigen, die die Baßstimme singen, sich auch mit Passagen aufs hohe Pferd setzen, (indem sie vergessen, daß der Baß die Basis und das Fundament ist, auf dem die Kantilene gebaut ist. Wenn dieses nicht fest ist, muß das ganze Gebäude zu Boden stürzen). Und von diesem besonderen Vergnügen lassen sie sich so weit hinreißen, indem sie nicht nur zur Tenorstimme aufsteigen, sondern auch in den Kontralt geraten, und, wenn auch das nicht genügt, beinahe bis in den Sopran, indem sie auf diese Weise bis zum Gipfel klettern und darnach nicht heruntergelangen, ohne überzuschnappen“[2]).

Noch Maffei scheint ein zu seiner Zeit in Anwendung befindliches Gesetz betreffend die Schulung des Fistelregisters anzudeuten, wenn er sagt: Ein Bassist, der in der Tonlage des Soprans unter Verwendung der Fistelstimme singen will, muß dies dadurch bewerkstelligen, daß er die Luft schneller aus der Brust hervortreibt[3]), was sich mit Caccini's Feststellung[4]) über den Luftverbrauch bei den Schwelltönen des Fistelregisters gewissermaßen berührt. Dennoch scheint eine befriedigende Entwickelung des Fistelregisters gegen Ende des 16. Jahrhunderts nicht mehr erzielt worden zu sein. Die Stimmen mehren sich, welche die Fistelstimme im Kunstgesang verwerfen.

Caccini lehnt im Sologesang den Gebrauch der Fistelstimme ab: Beim Sologesang eines Mannes, der sich ja nicht wie beim

---

[1]) Maffei, 13: molti sono, i quali non ponno altra voce ch'il basso cantare. E molti anchora se ne veggono che non sono, se non ad una delle voci del conserto inchinati, et quella con grandissimo fastidio dell'orecchia, appena cantano. E per il contrario, poi se ne trovano alcuni, ch'il basso, il tenore, et ogni altra voce, con molta facilità cantano, e fiorendo; e diminuendo con la gorga, fanno passaggi, hora nel basso, hora nel mezzo, et hora nell'alto, ad intendere bellissimi.

[2]) Nach Kuhn, Verzierungskunst S. 64, wo die Stelle Cerones im Original wiedergegeben ist. Sie schließt mit den Worten: y no bastando, casi çasi à la de los Tiples: subiendo de tal manera à la çumbre, que despues no pueden abaxar si no es à tropeçones y à rompiçuello.

[3]) Maffei, Disçorso, 12: Che se volesse alcuno a suo modo fingerlo, si come havendo di natura il basso, e per mançamento die soprano fingesse la voçe, chiamata falsetto, potria con fare il movimento dell'aere più veloçe, a posta sua farlo.

[4]) S. o. S. 77, Anm. 3.

Ensembelgesang nach den andern zu richten hat, soll man eine Tonlage wählen, in der man mit voller natürlicher Stimme ohne Verwendung der Fisteltöne singen kann[1]). Doch trifft man noch um 1620 den Bassisten Ottavio Valera, der offenbar die oberste Partie seines Umfanges vom Kontra-B bis zum zweigestrichenen c im Fistelregister vorgetragen haben muß.

Es ist auch anzunehmen, daß Zacconi seine ausführlichen Ausstellungen an den „Kopfstimmen", die er wie die dumpfen Stimmen in der mehrstimmigen Musik ausgeschaldet wünscht[2]), gegen die Fistulanten gerichtet hat. Dasselbe tat später Mich. Praetorius, da er sagte: „Zum dritten auch eine Stimm als Cantum, Altum oder Tenor etc. erwehlen, welche er mit vollem hellen Laut, ohne Falsetten (das ist halbe und erzwungene Stimme) halten könne"[3]).

Zacconi berichtet über die Kopfstimmen: sie singen sich mühelos und klingen in der Höhe scharf und durchdringend. Aber ihre Höhe trifft so fröhlich an unser Ohr, daß, obschon es größere und schönere unter den andern Stimmen gibt, sie immer den andern überlegen zu sein scheinen[4]).

Dann fällt sein Urteil härter aus. Er spricht von dem Gleichmaß der Tonstärke, auf das die Sänger der einzelnen Stimmen gegenseitig achten sollen, und fährt fort: Dies muß man gerade wegen vieler Kopfstimmen sagen, die von den Singenden mit einem gewissen scharfen Klange hervorgebracht werden. Diesen hört man auf jeden Fall heraus. Also sollen sie sich mäßigen, ebenso weil sie die andern nicht überschreien dürfen, wie auch weil die Kopfstimme sehr häufig das Gehör verletzt[5]).

Ferner sagt Zacconi: Im Gegensatz zu den Bruststimmen, deren der Hörer nie überdrüssig wird, erregen die Kopfstimmen Ueberdruß und Langweile und in kurzer Zeit auch Widerwillen und

---

[1]) Caccini (Goldschmidt, 90): sarà percio utile avvertimento, che il professore di quest'arte poi che egli deve cantare solo sopra Chitarrone, ò altro strumento di corde senza essere forzato accomodarsi ad altri, che à se stesso se elega un tono, nel quale possa cantare in voce piena, e naturale per isfuggire le voci finte.

[2]) Zacconi I, Kap. 68: si hanno da lasciar da vua parte tutte le voci obtuse, et quelle che sono semplicemente di testa.

[3]) M. Praetorius, Synt. mus. III, 231.

[4]) Zacconi I, Kap. 68: Quelle uoci che sono meramente di testa sono quelle che escano con un frangente acuto et penetratiuo sensa puntó di fatica del producente: le quali per l'açutezza loro percuotono si gagliardamente l'orrecchie nostre, che se bene ci sono delle altre voce maggiori et piu gagliarde, sempre quelle appariscano al'altre superiore.

[5]) Zaccino I, Kap. 60: Et questo si dice perche molti hanno voce detta voce di testa; la quale è da cantanti produtta con vn certo suono frangibile, et il frangente è una certa cosa che per ogni poco si sente, e però si auertiscono a moderarglila; sì perche non habbiamo da superare gli altri, sì anco perche la detta voce di testa i più delle volte offende.

Ekel[1]), eine Erfahrung, die Severi ebenfalls macht in Bezug auf das Singen der Koloraturen mit der Fistelstimme: sie erzeugt Verwirrung und Ueberdruß[2]).

Endlich tadelt Zacconi an den Kopfstimmen, daß sie meist mit dem Fehler des Distonierens behaftet sind[3]).

Für Doni ist die Fistelstimme der Inbegriff des Minderwertigen, weil er sie zur Charakterisierung der Lüge, des Wankelmutes, der Schmeichelei empfiehlt[4]). Dies ist ein Beweis dafür, daß von einer Schulung des Fistelregisters zu seiner Zeit wenig oder gar nicht mehr die Rede gewesen sein mag. Auch Mersenne kennt nur noch die Schwäche als wesentliches Kennzeichen der Fistelstimme. Er sagt: um die Sprache von Geistern nachzuahmen, muß man tun, als ob die Stimme von sehr weit her käme usw. Man hält den Atem so viel wie möglich zurück, damit die Stimme schwach und also der Fistelstimme der Sänger ähnlich werde[5]).

Schon vor Doni und Mersenne konstatierte Friderici einen Rückgang in der Pflege des Fistulierens: „Irren derowegen die ungeschickten Cantores nicht wenig, welche, wenn sie bey den Discantisten nicht können ficta voce singen, alsbald zur Oktave greifen, und einen Tenorem aus dem Discant machen, und nicht wenig vitia von quinten einführen". —

Es kann sein, daß das Fistulieren anspruchsloseren Zeiten und Verhältnissen genügt hat. Das Aufkommen der Kastraten ist die energische Absage an das Fistulieren. Der Verfall der Kunst des Fistulierens muß mit der Einführung der Kastraten eingesetzt haben. Dies geschieht in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Authentische Nachrichten über die Verwendung der Kastraten im Gesang aus der vorauflaufenden Zeit sind m. W. noch nicht bekannt geworden, dürfen jedoch möglicherweise erwartet werden.

Daß die Münchener Hofkapelle unter Lassus Kastraten besaß, wurde bereits erwähnt. Der italienische Arzt Codronchius („Imolensis") bezeugt 1597: heutzutage ist es allgemein gebräuchlich geworden, Knaben zu entmannen, wodurch sie, wenn sie heranwachsen, in den Besitz einer sowohl hohen, wie auch starken Stimme gelangen. Bei

---

[1]) Zacconi I, Kap. 68: Quelle poi che sono meramente di petto . . . sogliano assai più delletare che le di Testa: et in loro si uede questo effetto che non tediano mai; che quel altre non solo tediano et fastidiscono, una anco in breve tempo s'odiano, et s'aborriscano. Ebenso Cerone, 326.

[2]) S. u. S. 120, 8.

[3]) Zacconi I, Kap. 68: non si trouerà mai che voce di petto sia falsa come quella die testa et l'obtusa; che rare volte sono senza queste particular diffetto di esser false. — Cerone, 326.

[4]) Doni, Trattati II, 43: alla bugia, inconstanze, e adulazione assegneremo una voce finta, cioè il Falsetto.

[5]) Mersenne I, Prop. 41. S. 54: . . . et puis ils retirent leur vent de dehors en dedans tant qu'ils peuuent, afinque la voix s'affoiblisse, et qu'elle imite le fausset affoibly des Musiciens.

den Fürsten stehen sie in großem Ansehen[1]). Gegen 1620 sind auch, wie M. Praetorius berichtet, deutsche Höfe mit Kastraten versehen, „deren dann jtziger Zeit etliche sehr überaus vortreffliche Männer in Kayserlicher und anderer Catholischer Chur- und Fürstlichen Capellen vorhanden seyndt".

Nach Celani[2]) war der letzte Fistulant in der Päpstlichen Kapelle, Giovanni de Sanctis aus Toledo, 1588—1625 bedienstet. Als erster Kastrat trat Giacomo Spagnoletto, in demselben Jahre 1588 auch Martino in diese Kapelle ein. Beide Spanier von Geburt, werden sie zum ersten Male in dem Diarium der Kapelle als „Eunuchi" bezeichnet.

1599 treten unter andern Petrus Paulus Folignatus und Hieronymus Rossinus, dieser nach Celani[3]) der erste Italiener von Geburt, beide als „Eunuchi" ein.

Della Valle berrichtet um 1640 dies: Aber um ein wenig auch von den Sopranen, dem größten Schmuck der Musik zu reden, so will Eure Hoheit einmal die Fistulanten jener Zeiten mit den natürlichen Sopranen, den Kastraten, vergleichen, die wir heute im Ueberfluß besitzen. Wer sang früher wie ein Guidobaldo[4]), wie ein Loreto[5]), ein Gregorio[6]), ein Angeluccio, ein Marc' Antonio, und so viele andere; wer könnte sie alle nennen?[7]) Dann folgt die bereits zitierte Stelle über den Gesang der Knabensoprane, und Della Valle fährt fort: „Die heutigen Soprane (d. h. Kastraten), gereifte Leute voll Urteil, Empfinden und Erfahrung in der Kunst, singen mit Anmut, Geschmack, mit wahrem Kunstverständnis, so daß, indem sie sich dieser Mittel bedienen, sie uns hinreißen, wenn wir sie hören. Von solchen Sopranen (!) als Leuten von Urteil hat das verflossene Zeitalter [also die Zeit vor 1600] nur den Padre Soto

---

[1]) Condronchius, De vitiis voci, S. 92: nostris temporibus invaluit osus, pueros costrare, qui iam adulti etiam acutam, et magnam vocem edunt, et aput Principes, io magno sunt pretio.

S. a. o. S. 16: Gagliano über einen Kastraten im Jahre 1612.

[2]) Rivista Musicale XIV, S. 86.

[3]) Ebenda, S. 766.

[4]) Ebenda, S. 775, 1619—46 papstl. Sänger „Soprano".

[5]) Ebenda, der berühmte Loreto Vittorio, päpstlicher „Soprano", 1622-70. Bekannter Kastrat.

[6]) Ebenda, S. 782 Gregorio Allegri 1629—52. Alle drei sind nach Doni Kastraten, ohne daß das Diarium sie als solche bezeichnet.

[7]) Doni, Trattati II, 256 — die Uebersetzungen in Anlehnung an Goldschmidt —: per dire un poco de' Soprani che sono il maggiore ornamento della Musica, V. S. voul paragonare i Falsetti di quei tempi co i Soprani naturali de' Castrati, che ora abbiamo in tanta abbondanza. Chi cantò mai in quei tempi come un Guidobaldo, un Cavalier Loreto, un Gregorio, un Angeluccio, un Marc' Antonio, e tanti altri, che potrei nominare?

und darauf den Padre Girolamo gekannt, dieser aber gehört schon mehr unserer Zeit an“ [1]).

Dieser Padre Girolamo ist aber, wie auch Celani bemerkt, der oben erwähnte Hieronymus Rossinus, der 1599 als Kastrat in die Päpstliche Kapelle eintrat. Della Valle's Gegenüberstellung des Padre Soto mit Rossinus läßt es als berechtigt erscheinen, auch Soto als Kastraten anzusprechen. Er trat als „Soprano“ bereits **1562** in die Päpstliche Kapelle ein, und er ist somit der nachweisbar erste Kastrat in dieser Kapelle. Und weil das Diarium den Padre Soto nicht als Kastraten bezeichnet, ist es wahrscheinlich, daß sich schon vor ihm unter den spanischenn „Soprani“ — auch Soto war Spanier — Kastraten befunden haben.

§ 15. Die Gattungen der Männerstimme. — Das Brust- und Mittelregister.

Bevor einiges über das Hauptregister der Männerstimmen berichtet wird, möge der Vollständigkeit wegen angeführt werden, daß auch das tiefste Register der Männerstimme, der Kehlbaß, in jener Zeit bekannt und im Gebrauch war. Mersenne definiert ihn ganz unzweideutig mit den Worten: Es ist ein Röcheln in der Kehle, dessen sich die Bassisten manchmal bedienen, um die natürliche Stimme in dem zu ergänzen, was ihr fehlt, d. h. wenn sie nicht tief genug ist [2]).

Das Hauptregister der Bassisten und Tenoristen ist das Brustregister. „Die Bruststimmen, sagt Zacconi, sind nach gemeinsamer Ansicht die besten“. Bruststimmen sind solche Stimmen, die „beim Intonieren, welches sie durch Ausstoßen (der Luft) aus der Kehle bewirken, durch die Kraft der Brust herausgetrieben zu werden scheinen. Sie pflegen erheblich mehr Vergnügen zu bereiten als die Kopfstimmen und haben die Wirkung, daß man ihrer niemals

---

[1]) Doni, Trattati II, 256: I Soprani di oggi, persone di giudizio, di età, di sentimento, e di perizia nell' arte esquisita cantano le loro cose con grazia, con gusto, con vero garbo, vestendosi degli effetti rapiscono a sentirli. Di tali Soprani in persone di giudizio l'età passata non vide altri, che un Padre Soto, e da poi il Padre Girolamo, che più presto della nostra, che della passata età si puo dire.

[2]) Mersenne, Harm. un. I. De la voix, S. 9: vn rallement de gorge, dont les Basses de Musique vsent quelquefois pour suppleer à la voix naturelle qui leur manque, et qui n'est pas assez creuse. — Auch Mersenne: S. o. S. 67, 3. — Cerone, „das Singen in großer Tiefe zerstört das natürliche Klanggepräge“ S. o. S. 53, 2. — vielleicht auch Doni, Trattati I, 206, siehe u. S. 98, 1: ut gravissimae quaeque non in raucidinem abeant . . .

überdrüssig wird“[1]). Dann: Die Bruststimme ist die eigentlichste und natürlichste Stimme, nicht allein deshalb, weil sie von der Brust, die die ihr eigentümlichen Instrumente enthält, hervorgebracht wird, sondern auch weil sie immer am reinsten intoniert[2]).

Die Töne des Registers sollen dem Sänger bequem zu Gebote stehen, verlangt Caccini[3]). Cerone hörte im Jahre 1600 den Koloraturbaß Paulone in Rom, dem er diese Stimmqualität nachrühmt[4]). Hand in Hand hiermit geht die vollkommene Ausglichenheit des Brustregisters. Doni berichtet von einem solchen Bassisten in Rom 1607: In Gegenwart einiger fremder Künstler überhäufte er uns mit Wunderdingen; denn es gab niemanden, der es ihm in seiner natürlichen Kehlfertigkeit gleichtat; seine Stimme war sonor und wohllautend sowohl in der Höhe, wie auch in der Tiefe und Mittellage[5]).

Auch für den Tenor kommt im wesentlichen das volle Brustregister in Betracht. Zacconi nennt ihn „voce naturale“. Klanglich und bezüglich seines Umfanges ist er dem heutigen Bariton gleichzustellen. Eine Tenorstimme repräsentiert nach Zeugnissen Gagliano's[6]) und Doni's[7]) ein majestätisches Klanggepräge.

Ein Schulbeispiel für den in der Praxis verwandten Umfang eines guten Tenors bietet Jacopo Peri in dem bereits angezogenen Madrigel „Dunque fra torbid'onde“ in Malvezzi's Intermedien. Der Chortenor selbst hat einen Umfang von d—e'. Peri sang, diese Partie diminuierend, mit dem Umfang eines Baritons im modernen Sinne, nämlich A—f'. Zu solchen Tenören sind auch Caccini, Rasi, Bianchi zu zählen.

---

[1]) Zacconi I, Kap. 68: Quelle poi che son meramente die petto sono quelle che nel intonar che fanno, vscendo dalle fauci, par ch' escino fuori, cacciate da vehemenza pettorale; le quali sogliano assai più delletare che le di Testa: et in loro si uede questo effetto che non tediano. — Uebersetzung nach Chrysander, Vierteljahrschrift 9, 291.

[2]) Zacconi I, Kap. 68: la voce di petto e la piu propria et piu naturale: non tanto perche il petto la forma, perche contiene dentro de se gl'instrumenti con che formarla: ma anco perche la si troua sempre esser piu giusta. — Auch Cerone, 326.

[3]) Caccini, Nouve mus. Ma dalla voce finte non può nascere nobilità di buon canto: che nascerà da una voce naturale comoda per tutte le corde. (Goldschmidt, S. 90).

[4]) Mitgeteilt im Original von Kuhn, S. 64.

[5]) Doni, Trattati II, 246: mi ricordo essendo in Roma l'anno sessante sette, udendo la fama d'un basso, che oltre a misura era lodato, un giorno andai ad udirlo, essendo in compagnia di certi virtuosi Forestieri, il quale c'empiè di maraviglia; perchè non fu mai uomo, che avesse in questo fatto più dote di costui dalla natura; avvengachè ricercava assai voci tutte sonore, e dolci, così nell' alto, come nel basso, e per lo mezzo.

[6]) S. o. S. 43.

[7]) Doni,, Tratti II, 247: tutte le magnificenze, che il tenore v' imprime con la sua maestà.

Das Wort Barytonus, synonym mit Bassus, Basis, bringt Glarean 1547 in seinem Todekachordon. Unter den Sängern der Päpstlichen Kappelle taucht der „Bariton“ 1546 auf[1]). 1612 verlangt Viadana in seinen „Salmi a quattro chori“ für den 4. Chor, „die 3. Stimme ist Bariton, mehrfach besetzt unter Begleitung von Posaunen und Violinen“[2]). Modiana „Primitie“ 1623 enthält S. 50 eine Arie für „Baritono solo“, mit Passagen; der Umfang ist A—d'. Giov. Pietro Biandra bringt 1626 nach Goldschmidts Mitteilung „eine Arie für Bariton[3]) im f-Schlüssel der dritten Linie“. Doni 1634 fordert einen Bariton für die Darstellung Gott-Vaters[4]).

Der Begriff Tenor, der später für die Gattungen höchster Männerstimmen gebräuchlich wurde, mag dadurch zu dieser Bedeutung gekommen sein, daß der Alt (Kontralt) als die damals höchste Männerstimme auch Kontratenor genannt wurde. Eine andere Erklärung ist diese: die Tenorpartien wurden allmählich selbst nach der Höhe erweitert. Z. B. bringt Kapsberger 1612 für den Tenor (Tenorschlüssel) einen Umfang von A—a'[5]).

Stieg in der Acappellaperiode der Tenor bis zum f' auf, so kamen für die Altpartien logischerweise Tenöre[6]) im heutigen Sinne in Betracht, die in der Höhe das a' oder als sogenannte „lyrischeTenöre“ das c'' erreichten. — Ein Schulbeispiel dieser Art hoher Tenöre im Sologesang repräsentiert der „contralto esquisitissimo“ (Gagliano „Dafne“) des Sig. Antonio Brandi in der „Euridice“ Peris mit einem Umfang von g—h' in den Noten[7]). Daß die Altpartien von Männerstimmen gesungen worden sind, ist wichtig zu wissen für die praktische Wiedergabe der Chormusik jener Periode. Georg Forster sagt: Der Alt gehört Junggesellen zu[8]).

Diese hohen Tenöre, Kontralisten, müssen damals häufiger gewesen sein als heute; auch muß man verstanden haben, die hohe Bruststimme der Männer besser als heute zu schulen und nach der Höhe zu zu erweitern. Hierfür kommt im besonderen das Vermögen in Betracht, das Register zu gebrauchen (wenn es einer Naturanlage entspringt) resp. zu entwickeln, welches eine Mischung von

---

[1]) Celani. Rivista musicale, XVI, 101: Vescovi, Giovanni Luigi . . . „post vesperas propositus fuit in R. Magistro Cantoribus 21, quorum sedecim votum favorabile dederunt, et sic obtentus fuit, et tunc inductus est cotta pro baritono et iuravit constitutiones observare, et promisit solvere regalia“ etc.

[2]) Kirchenmusik. Jahrb. 1889, S. 59.

[3]) Il primo libro de Madrigaletti, 1526. [4]) Doni, Trattati II, 42.

[5]) Kapsberger, Motetti passeggiati, S. 13. Circumdederunt.

[6]) Nach Haberl, Schola cantorum S. 52, ist es noch heute in der Päpstlichen Kapelle und in den anglikanischen Kirchenchören der Fall, daß die Altpartien von hohen Tenören gesungen werden.

[7]) Das schließt nicht aus, daß Brandi diesen Umfang bei der praktischen Ausführung bei Anbringung von Verzierungen erweiterte.

[8]) Georg Forster, Auszug deutscher Liedlein, 1539.

Brust- und Kopfstimme zu sein scheint. Alle Stimmgattungen vom Bariton bis zu den höchsten Tenören haben die Fähigkeit, Töne in diesem Register hervorzubringen. Aber, sagt Garcia, für Tenoristen weit mehr als für Baritonisten ist es, im Verein mit dem Brustregister, eine natürliche und herrliche Hilfsquelle und überdies, wenn man den Umfang der heutigen Tenorpartien berücksichtigt, unumgänglich notwendig[1]).

Jener Zeit war dies Register bekannt. Zacconi und Cerone, der sich an ihn anlehnt, beschreiben seine Wirkungen. Möglicherweise wurde es auch schon im Mittelalter, wie aus Hieronymus von Moravia[2]) zu schließen ist, bewußt verwandt. Wenn man der Schulung dieses Registers in der hier behandelten Zeit ausgedehnte Pflege hat angedeihen lassen, wie angenommen werden muß, so erklärt sich die Tatsache, daß die Altpartien von (hohen) Tenören gesungen wurden. Fast neigt man dazu, die Benennungen, welche Cerone[3]) diesem Register gibt, für moderne Ausdrücke wie „Mittelstimme" oder „voix mixte" zu beanspruchen.

Zacconi unterschied Kopf- und Bruststimmen: es gibt aber auch einige, die halb Kopf-, halb Bruststimme sind. An anderer Stelle: Man kann sie Mittelstimmen nennen, d. h. sie sind teils Brust- teils Kopfstimme. Sie haben ihren Namen wegen der von ihnen zu vernehmenden Wirkung, als ob sie halb von der einen und halb von der andern Art sind. Und man sagt, daß, wenn sie mehr von der Brust- als von der Kopfstimme haben, sie immer schöner sind.[4])

---

[1]) Nach Garcia, Traité complet du chant, 1847, Uebers. von Wirth, S. 11.

[2]) Hieron. de Moravia in Coussemaker, Scriptores I, 93: Tertium est, ut voces dissimiles in tali cantu non misceant, cum non naturaliter, sed vulgariter loquendo, quedam voces sint pectoris, quedam gutturis, quedam vero sint ipsius capitis. Voces dicimus pectoris que formant notas in pectore; gutturis que in gutture; capitis autem que formant notas in capite. Voces pectoris valent in gravibus; gutturis in acutis; capitis autem in superacutis. Nam communiter voces grosse et basse sunt pectoris; voces subtiles et altissime sunt capitis: voces vero inter has medie sunt ipsius gutturis. Nulla igitur ex his alteri ligatur in cantu, sed vox pectoris pectorali, gutturis gutturali, capitis autem capitali.

Quoniam autem omnes voces vigorem consequuntur ex pectore ideo quarto neccessarium est ut numquam adeo cantus alte incipiatur, precipue ab habentibus voces capitis, quin ad minus unam notam ceteris bassiorem pro fundamento sue vocis statuant in pectore, et nec nimis basseetc. S. o. S. 67,5.

[3]) Cerone, 326: Entre estas tres maneras de vozes, hallanse vnas que son de medio ò mixtas.

[4]) Zacconi I, Kap. 68: se ne trouano alcune mezze di testa, et mezze di petto ... se ne trouano alcune che sono mezzane; cioè che sono parte di petto, et parte di testa: queste vengano cosi chiamate per l'effetto che di loro si sente, che sono mezze d'vna sorte et mezze de vn' altra: e però redutto le uoci, in queste voci mezzane: si dice, che quando le tengano più della voci di petto che di testa deletterano piu sempre.

Cerone sagt über die klangliche Seite dieser Stimme: Die Erschütterung, welche die Stimme in der starken und festen Luftröhre hervorruft — man nennt sie den Timber (ganz analog dem feinen Aroma des Weines) — ist auf Grund der Mäßigung [in der Tonstärke] so angenehm und ergötzlich zu hören, daß man voll befriedigt davon und hoch erfreut ist; es ist aber nicht der Fall bei jenen Stimmen, die, bar dieses besonderen Timbers, klanglos (nichtssagend) bleiben und jenen Genuß nicht gewähren.[1])

Um einen ungetrübten Genuß, fährt Zacconi fort, von einer Komposition zu haben, muß man zu ihrer Wiedergabe aus allen Stimmen die Bruststimmen und im besonderen jene — „einzigartigen und vollendeten" nennt er sie ein andermal — Stimmen mit dem entzückenden Timber, der zwar unbedingt in die Ohren fällt, keineswegs aber verletzt, auswählen[2]). Endlich: von jenen Stimmen, die mit Recht den Namen der Auserwählten führen, die zwar nicht ganz Bruststimme sind, sind die die besten, welche ein wenig von jener milden Resonanz haben[3]).

Eine Rekapitulation ergibt folgendes. Diese Mischstimmen sind zu begreifen als Ausgleich zwischen den Resonanzverhältnissen des Brust- und Kopfregisters. Sie sind zwar eigentlich Bruststimmen, doch die diesen eigene starke Resonanz erscheint gemildert, so daß sie sich dem Timber der Kopfstimme nähern. (Diese Milderung beruht auf einer maßvollen Tonstärke). — Nebenbei ist darauf hinzuweisen, daß die Bildung des Mittelregisters ein müheloses und klingendes Piano, ferner die Möglichkeit, es ohne Stimmbruch ins Forte und umgekehrt zu treiben und damit die vollkommene Herrschaft über alle dynamischen Effekte gewährleistet.

---

[1]) Cerone 326: el quebrar que haze la voz en aquel touo rezio y fuerte, se llama mordiente (casi à semejança del vino picante) y es por la templança tan agreable y tan deleytosa, que los oydos quedan mas satisfechos y consolados, que no hazen de aquellas otras, que por ser priuadas, sin este mordiente, quedan mudas, y no dan aquel particular deleyte.

Bei Zacconi heißt die Stelle, Kap. 68: il frangere che fa la voce in quella tuba forte, si chiama mordente et è per la temperanza si grata et diletteuole, che l'orecchie restano sodisfatte et consolate, piu che non fanno di quel' altre che per esser spogliate di questo mordente, restano in gran parte mute, et non porgano quella delettatione. — Diese Stelle hat Chrysander, dem jedenfalls Cerone's Version mit ihrem charakteristischen Vergleich des Klanggepräges mit dem Aroma des Weines nicht vorgelegen hat, Vierteljahrsschrift 9, 291, mißverstanden.

[2]) Zacconi, ebenda: Però infrà tutte le voci si hanno sempre da torre, (per hauer consolatione di vna buona compositione) le voci di pettò; et quelle particularmente che hanno il sudetto deleteuol mordente che alquanto frange, ma nön offende. — Cerone 327: dasselbe.

[3]) Ebenda: quelle che hanno nome di esser delle ellette se nön sono tutte integre di petto, sono meglio quelle che hänno un poco di moderato frangente. — Banchieri, Cartella. 3. Aufl. S. 146 hat dies Kap. 68 Zacconi's verballhornt.

Zacconi als einer der Anhänger des Prinzipes, die Entwickelung der Stimme vollzieht sich in ein mp.-Tonstärke, hat mutmaßlich, da er keine spezielle Anleitung gibt, die voix mixte zu schulen, unter Zugrundelegung dieses Gesetzes unternommen, das Mittelregister heranzubilden. Der Lehrsatz des Rossettus bedurfte einer Ergänzung in der Voraussetzung, daß man sich nicht mit einem geringen Umfange der Stimme in der Mittellage, die ja an sich ein Maßhalten in der Tonstärke begünstigt, begnügte, sondern die Pflege auch der hohen Lage versuchte. Denn die natürlichen Umstände der Stimme zwingen dazu, an der oberen Grenze entweder mit der Bruststimme in das Schreien überzugehen oder mit der Fistelstimme zu singen. Zacconi selbst ist sich gewiß eines möglichen Ausweges bewußt gewesen, sonst würde er (man vergegenwärtige sich bezüglich des Pianogesanges seine Meinung über das Fistulieren und die „Kopfstimme" und seine Ablehnung eines schwächlichen Pianos überhaupt) nicht gesagt haben: „Wenn aber zufällig die Kantilenen so hoch gehen, daß die Sänger nicht bequem hinauf kommen konnen, dann mögen sie sich nicht zwingen und, um dort anzukommen, einen Schrei ausstoßen, wie ihn Verrückte und Verzückte von sich geben. So mögen sie (die Töne) lieber fahren lassen, als sie dem Ohre so seltsam und unangenehm zu bieten. In ähnlicher Weise muß man beim Piano-Singen in der Höhe verfahren, wenn man es nicht bequem erreichen kann, denn die Töne zu verschweigen, ist besser, als sie schlecht hervorzubringen."[1]) Das heißt aber soviel wie, es gibt eine Art und Weise in der Höhe weder forciert zu singen, noch die Schwäche oder Schärfe der Fistelstimme zu verwenden.

Indem Zacconi die Bruststimme für die „eigentlichste und natürlichste" erklärt, scheint er zuzugeben, daß durch besondere Kunst Kopf- und Mittelregister sich schulen lassen. Er wird, wie gesagt, durch Uebungen in einer mehr leisen als starken Tongebung, in der Mittellage dies Register aufgesucht und im ferneren Verlauf ein besonderes Augenmerk auf die Innehaltung des Gesetzes dynamischer Mäßigung bei der Entwickelung der hohen Töne gerichtet haben, d. h. Vermeidung der forcierten Klänge des Brustregisters und des Fistulierens überhaupt.

Vielleicht darf eine öfter bei den Deutschen anzutreffende Modifikation des Lehrsatzes von Rossettus als Methode angesprochen werden, die voix mixte vor allem in der Höhe zu entwickeln. Calvisius sagt: Durch intensive Uebung fördere man sich, daß man nach der Höhe zu die Stimme nicht mit übermäßiger Stärke erhebe[2]). Vielmehr entgegen dem Drange der Naturstimme,

[1]) Vierteljahrschrift f. M. 9, 281. Uebersetzung Chrysanders.

[2]) Calvisius, Praecepta musicae, 1612, Regel 2: . . . ne in acutum nimiâ intensione insurgendo, Harmoniam deformet.

in der Tiefe schwach in der Höhe stark zu singen, gebrauche man die Dynamik der Stimme: Je höher eine Stimme aufsteigt, um so leiser intoniere sie, je tiefer, um so voller singe man, damit die an sich stumpfere Tiefe der Höhe das Gleichgewicht halten kann[1]).

Sparsamkeit bei der Atemgebung in der Höhe, was beweist, daß Friderici nicht einen Uebergang in die Fistelstimme gemeint hat, die gerade viel Atem verlangt, wie jener Zeit bekannt war (Maffei, Caccini, Mersenne), empfiehlt Friderici, um ein müheloses Piano zu erzielen: Der Schüler muß sich befleißigen, „daß er wol und artlich seine Stimme moderiren und zwingen, den Odem, sonderlich wenn der Gesang hoch gehet, mässiglich geben und gebrauchen, und ohne Verdruß und alle Beschwerung singen können“[2]).

Einen ähnlichen Satz wie Calvisius gibt schon Herm. Finck. Das Resultat seiner Befolgung sei die vollkommene Ausgeglichenheit der Stimme: Je höher eine Stimme steigt, um so leiser und lieblicher muß sie klingen; je tiefer sie hinabsteigt, um so voller soll sie tönnn. Denn auch in der kunstvoll gebauten Orgel, mit ungleichen, d. h. größeren und kleineren Pfeifen besetzt, unterdrücken die größeren die kleineren nicht und diese überschreien mit ihrer Schärfe die tieferen nicht, sondern Gleichklang und Harmonie dringen ebenmäßig zu den Ohren. Also soll auch die Stimme in der Höhe wie in der Tiefe weich, ruhig und deutlich erklingen.[3])

Finck wiederum ist abhängig von Conrad von Zabern[4]); er sagt: „Man muß wissen, daß, wer schön und verständig singen will, seine Stimme in dreifacher Abstufung zu gebrauchen hat. Die tiefen Töne sind aus voller Brust, die mittleren mit mäßiger Kraft, die hohen mit zarter Stimme zu singen. Und dieser Wechsel darf nicht plötzlich, sondern muß allmählich eintreten . . . [ein Vergleich mit den Orgelpfeifen] . . . Der Mensch nun hat nicht so viel Pfeifen in sich, sondern bloß eine Luftröhre, durch welche die Stimme hervorgebracht wird; und dieses eine Organ muß alle jene verschiedenen Abstufungen zur Darstellung bringen. Welch eine Urteilslosigkeit ist es nun, dies durch einen stets gleichmäßigen Gebrauch eines und desselben Organs bewirken zu wollen! . . . [Vergleich mit

---

[1]) Ebenda, Regel 4: Quaelibet vox quo magis adscendit, et intenditur eo submissiore sono pronuncianda est. Et quanto descendit, tanto pleniore, ut gravior sonus, qui obtusior, acuto exaequari possit.

[2]) Friderici, Musica figuralis, Regel 4.

[3]) Finck, Practica Musica, quaelibet vox quo magis intenditur, eo submissior et dulcior sonus usurpetur: quo magis descendit, eo sonus sit plenior ut in Organo artificiose fabricato fistulis disparibus, grandioribus minoribusque compacto, ampliores non supprimunt minores, nec minores sono arguto vincunt capaciores, ita ut concentus et consonantia sic aequabiliter in aures influat, ut una eademque vox tam acuta, tam mollis et placida, perinde ut altera manifeste exaudiatur.

[4]) Monatshhefte f. Musikg. 20, 101—102.

dem Monochord und der verschiedenen Klangstärke seiner Tonlagen] . . . Denn die Luftröhre ist ein zartes Organ und wird leicht verletzt bei gewaltsamer Behandlung, zumal durch starkes Singen hoher Töne; wogegen man bei zartem Singen derselben, außer der Vermeidung der gerügten Uebelstände, den Vorteil hat, bedeutend höher singen zu können, als bei unnatürlicher Anstrengung der Stimme."

Jedoch ist sicher, daß Conrad von Zabern nur eine äußerliche Ueberbrückung von Brust- und Fistelstimme beabsichtigt. Denn bekanntlich können der Stimme durch die Schulung des Mittelregisters zwar einige Töne hinzugefügt werden, doch kann man damit nicht, wie Conrad sagt, bedeutend höher singen. Dies trifft nur unter Anwendung der Fistel zu. Dieser gegenüber, die an sich leise und der Verstärkung ziemlich unfähig ist, muß die Bruststimme auf die ihr mögliche Entfaltung der Dynamik verzichten. Beim Aufsteigen muß diese bereits in der Mittellage eine solche Mäßigung angenommen haben, daß, um die Kluft zwischen den beiden ganz verschiedenen Klangmaßen der Stimme nicht in Erscheinung treten zu lassen, durch möglichst frühzeitige Verwendung des Fistelregisters ein „allmählicher Uebergang" zu ihm künstlich hergestellt werden kann.

§ 16. Ueber die Umfänge der Stimmen.

Es ist nicht angebracht, aus den Partituren (Neudrucken) der Acappellaperiode auf die Verwendung eines verhältnismäßig geringen Stimmumfanges überhaupt schließen zu wollen. Für die Praxis waren die Noten bis zu einem gewissen Grade unverbindlich. Zwar sangen die Stimmen allgemein die vorgeschriebenen Noten in der mehrstimmigen Musik, ohne daran zu ändern. In andere Beziehungen zu den Noten aber trat der solistisch auftretende Sänger des 16. Jahrhunderts und später, der die Kantilene mit allen Mitteln der Ornamentik ausgestattet vortrug. Zacconi kennzeichnet diesen Umstand mit den Worten: In der Hand eines berufenen Sängers wird die ursprüngliche Kantilene eine ganz andere und scheint nicht mehr dieselbe zu sein[1]). Der Komponist hat sich nur befleißigt, die Noten gemäß den Forderungen der harmonischen Regeln zu setzen: aber der Sänger ist bei deren Ausführung verpflichtet, sie mit der Stimme [ausdrucksvoll, d. h. mit den Künsten der Diminution] zu begleiten und sie der Natur und Eigentümlichkeit der Worte gemäß ertönen zu lassen[2]).

---

[1]) Nach Chrysander: Zacconi I, Kap. 63. Vierteljahrschrift 9, 281.
[2]) Ebenda, Vierteljahrschrift 9, 259.

Die Veränderungen der Kantilene, zu denen der Sänger berechtigt und verpflichtet ist, bestehen nicht nur in der Anbringung von weiten Sprüngen, welche die Vorlage nicht im leisesten andeutet[1]), in verblüffend rhythmisierten Koloraturen und Manieren[2]), sondern auch in fast regelmäßig anzutreffenden Erweiterungen der Stimmumfänge in den Vorlagen. Einige Beispiele mögen das letztere dartun:

Die Sopranstimme des Madrigals „O felici occhi miei" in dem „Trattado" des Diego Ortis 1553 hat den Umfang d'— es", die Diminution erweitert ihn auf d'— f", die Baßstimme darin B — d' erweitert sich in der Diminution auf F — f".[3])

Der Baß von Palestrinas Motette „Benedicta sit sancta Trinitas"[4]) hat einen Umfang von A—d', die Diminution dazu von Bassano 1591 erweitert ihn auf A—e'.[5])

Die Tenorstimme des Madrigals von C. de Rore „Quando signor"[6]) hat in der Vorlage den Umfang c—f', in der Diminution Bassano's einen großen Baßumfang F—f'.

Das Madrigal „Jo son ferito" von Palestrina[7]) hat im Sopran gis'— f", Bassano's Diminution erweitert ihn auf c'—a", Bovicelli[8]) mit demselben Text auf f'—b" und transponiert ihn in die Unterquint, auf den Text „Ave Maria" erweitert er ihn auf g'—b" mit derselben Transposition wie vorher, endlich vergrößert Franc. Rognoni dieselbe Sopranvorlage mit dem Text „Quanti mercenarii" auf den Umfang d' — c'".[9])

Der Sopran von Lodo. da Vittoria's „Vadam et circuibo"[10]) hat d'— d", in Bovicelli's Diminution c'— es".

Dann zwei Beispiele aus dem Hohenliede Palestrinas: „Pulchra es amica mea"[11]) hat im Sopran c'— e", in der Diminution Fr. Rognoni's c'— g", hat im Baß G—a, in der Diminution Bassano's G—c; Rognoni einbegreift in den Baß auch den Tenor und verlangt einen Umfang von E—g'. „Introduxit me rex" hat im Cantus g'—f", in Bassano's Diminution f'—a"[12]).

Der Bassist Melchior Palontrotti hat nach der von ihm gesungenen Arie „Move si dolce" in Caccini's Nuove Musiche einen

---

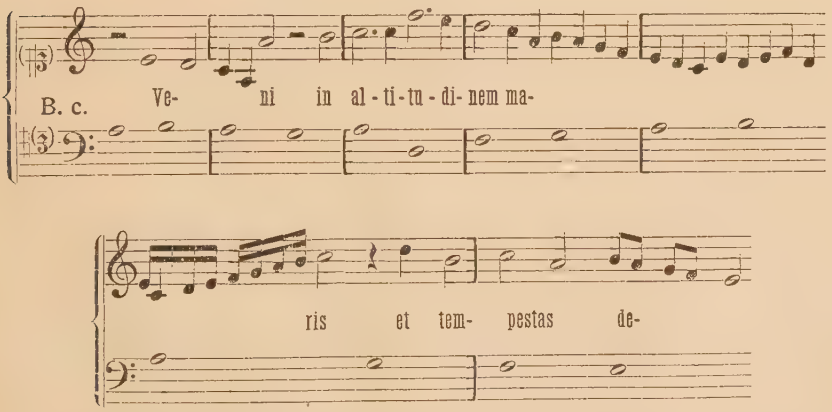
[1]) z. B. Malvezzis Intermedien: Delle alte sfere; Eco des Peri.
[2]) z. B. bei Ganassi, Bovicelli, R. und Fr. Rognoni.
[3]) Abdruck in Kuhn: Verzierungskunst S. 94.
[4]) Palestrina, Gesamtausgabe seiner Werke, Bd. 5, S. 33.
[5]) Giov. Bassano, Motetti, Madrigali. [Graues Kloster Berlin].
[6]) C. de Rore, Quarto libro di Madrigali a cinque 1563.
[7]) Palestrina, Werke, Bd. 28. S. 179. — Bd. 33, S. 41.
[8]) Bovicelli, Regole, Passagi 1593.
[9]) Fr. Rognoni, Selva di varij passaggi 1520. Diese Diminution ist der Sig. Donna Genepra Criuella im Kloster Santa Margherita gewidmet. S. 48.
[10]) Mitgeteilt von Kuhn, S. 126.
[11]) Palestrina. Werke Bd. 4. Nr. 22.
[12]) Palestrina, Werke, Bd. 33, S. 54.

Umfang von D—d'; die Partie des Pluto in Peri's „Euridice", die er sang, umfaßt jedoch nur c—c' und ist im Tenorschlüssel notiert, womit sich der Sänger bei der praktischen Ausführung gewiß nicht beschieden haben wird.

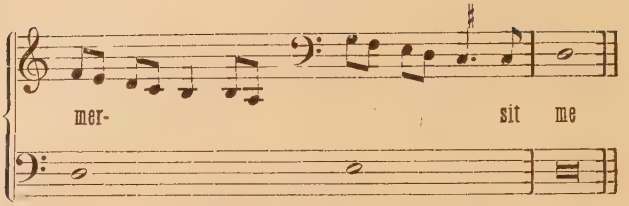
Vittoria Archilei verwandte bei der Diminution des Gesanges „Dalle alte sfere" in Malvezzi's Intermedien, wo die Vorlage e'—f" umfaßt, einen Umfang von d'—g". Als Sängerin der Euridice des Peri, die einen Umfang von d'—es" hat, wird sich Vittoria bei der Anbringung ihrer „Gruppi, einfachen und doppelten Läufe usw."[1]) an diesen vorgeschriebenen Umfang nicht gebunden haben.

Die Annahme gewinnt somit an Wahrscheinlichkeit, daß die Umfänge der Vorlagen, von den Sängern mit Verzierungen vorgetragen, fast regelmäßig erweitert worden sind. Man kann sagen, die Praxis band sich in besonderen Fällen nicht an die Enge der Umfänge in den Noten. Sichere Schlüsse, wie weit in Wirklichkeit die Stimmumfänge ausgenützt worden sind, lassen sich bei dem Mangel an Zeugnissen aus der durch Notenmaterial belegten Praxis der Diminutionskunst nicht ziehen.

Folgendes Beispiel bei Zacconi zeigt, welch ausgedehnten Gebrauch die Praxis von den zur Verfügung stehenden Fähigkeiten des Sängers auch bezüglich der Ausdehnung seiner Stimme machte. Zacconi sagt: Der Text gibt sehr oft Veranlassung dazu, übermäßig hinauf- und hinabzusteigen. Damit der Schüler sehe, was ich meine, gebe ich hier ein Notenbeispiel, das ich in Anlehnung an den Text gesetzt habe:



[1]) Peri, Euridice, Vorrede: La Signora Vittoria Archilei . . . quei gruppi, e di quei lunghi giri di voce, semplici, e doppi . . . e vaghezze e leggiadrie, che non si possono scrivere . . .



Falls jedoch der Komponist nicht eine solche Behendigkeit der Stimme, in die Höhe zu steigen und wieder in die Tiefe hinabzugehen, zur Verfügung hat, so kann er auch mit einer andern wohlgefälligeren Wendung, d. h. mit einer leichter möglichen, die er seiner Absicht entsprechend ausführen wird, charakterisieren. Und also wird er für die verständigen Zuhörer auch Befriedigendes leisten, wenn er einen solchen Kontrapunkt setzt, wie diesen:[1])

Als seltene Dokumente weiter Stimmumfänge bei Frauensopranen im 16. Jahrhundert sind die bereits erwähnten Madrigale Luzzaschis zu nennen, die Ausdehnungen von g — f″ (N 5), von c′ — b″ (N 3), von e′ — c‴ (N 12) aufweisen[2])

Von den Umfängen der Bässe berichtet Michael Praetorius sehr Wichtiges: „Diß C. ist die rechte Tieffe eines rechten Bas-

[1]) Zacconi II, S. 92, Cap. 44: Bene spesso le parole danno occasione d'inalzarsi et abbassarsi fuori d'ogni misura; e perche anco di questo lo Scolare n'habbia indrizzo, e notitia, se ne forma quì l' infrascritto essempio, con l'occasione delle parole che li sono sotto [1. Notenbeispiel]. Ma in caso che detto Contrapuntista non hauesse cotanta facilità di voce di salir in alto, e di descendere al basso, non si metta à far simili proue, conciosia che; con altre imitationi più piaceuoli, cioè possibili e facili, potrà conseguir il suo intento, e mostrar si anco à gl'astanti che l'ascoltano ingegnosa, et intelligente, con farne vn Contrapunto di questa sorte [2. Notenbeispiel].

[2]) S. o. S. 79, Anm. 2.

sisten in Fürstlichen Capellen, wenn er dasselbe mit voller und gantzer Stimme natürlich haben kann. Etliche können noch tiefer (doch etwas unvernehmlich) bis ins AA. und GG. Tieffer aber nicht deszendieren. Wiewohl sich dieselbige oftmals zwingen wollen das FF. zu assequieren; ist aber ein gantz unvollkommener Laut und Thon. Doch sollen vor der Zeit zu München am Fürstlichen Durchleuchtigkeit zu Bayern Hoff, zu des fürtrefflichen weit berühmten Musici, Orlandi de Lasso zeiten unter andern drey Bassisten, zwene Brüder Fischer vnd ein Bauernsohn, Grasser genannt, gewesen sein, die das FF. stark vnd mit völliger Stimme erreichten, in der Höhe aber nicht weiter als bis ins f, g oder a kommen sollten." Auch in Rom sei ein Bassist Caesaron mit gleicher Stimme und Stärke gefunden worden. „In der Höhe können die meisten Bassisten das $\overline{c}$ vnd $\overline{d}$, ja auch wohl das $\overline{f}$ erlangen„ [1])

Für Bässe mit bedeutender Ausdehnung schrieben Kapsberger [2]) und Stefano Landi [3]) Solomotetten und Arien. Der Bassist Ottavio Valera [4]) in Rom komponierte die seinem Umfange angemessenen Arien selbst. Zu erwähnen ist auch der Falsettist Giovanni Luca, dem Della Valle nachrühmt, daß er in einer Höhe bis zu den Sternen gesungen habe [5]). Mersenne spricht von Sängern, die bis zu drei Oktaven aufsteigen, [6]) und von ihrem Drange, selbst durch künstliche Mittel die Stimme zu erweitern: La Fueille legte sich ein Efeublatt auf die Zunge, so daß er 8 bis 10 Töne höher singen konnte als sonst. [7])

Es war erlaubt, daß der Sänger den ihm zur Verfügung stehenden Umfang im Gesang ausnützte. Der Sänger sollte in diesem Sinne durchaus vertraut mit seinem Organ sein, damit er fähig war, die passende Tonhöhe zu finden, um an den Grenzen der Stimme nicht versagen zu müssen. Sogar die Meistersänger waren sich dessen bewußt: „Zu hoch vnd zu nidrig verstehet man also, In einem Gesetz sol man nicht höher oder nidriger anheben zu singen, Sondern wie man das Gesetz angefangen, sol man es hinaussingen. Im Gesetz aber sol man es bey bemelter straff vnterlassen, So aber einer mit der Stim kan vnter sich oder vber sich ziehen, tregt es jme keine straff" [8]).

---

[1]) Mich. Praetorius, Synt. mus II, 17.

[2]) Kapsberger, Motetti passeggiati, 1612. S. 23. Ego dormio C — f'.

[3]) Stefano Landi, Arien 1620 S. 50. (Abdruck bei Kuhn, 146.)

[4]) In Fr. Rognoni, Selva di varij Pass. 1620, zwei Arien von ihm. S. o. S. 61 und S. 83.

[5]) Doni, Trattati II, 255: andava alto alle stelle.

[6]) Mersenne I, De la voix, S. 7.

[7]) Mersenne I, Prop. 22, S. 31: la Fueille monte plus tant de 8 ou 10 tons qu' à l'ordinaire, par le moyen d'vne fueille de lierre qu'il meut sur la langue, et qui luy sert comme d' vn flageollet.

[8]) Puschmann, Bericht. 6b.

Die Hauptbedingung für die Verwendung eines großen Umfanges ist die Schönheit des Klanggepräges der Stimme in allen Lagen, ein Standpunkt, den z. B. Doni vertritt: Nur einige finden sich, die 2 Oktaven voll und wohllautend singen können, so daß die Tiefe nicht in den Kehlbaß übergeht und die Höhe nicht zum Geschrei wird. Mag es sogar etliche geben, die noch mehr Töne der Stimme voll und schön durchlaufen können, so ist es doch selbstverständlich, daß man von Ausnahmefällen nicht Generalregeln ableiten darf[1]).

Für die eigentlichen Chorsänger blieb im 16. Jahrhundert ein relativ kleiner Stimmumfang die Regel. Sopran, Alt, Tenor sangen in eine Ausdehnung von ungefähr einer Dezime, selten darüber hinaus, öfter in noch weniger Tönen, der Baß meist etwas weiter als in einer Dezime. Man kannte die Wechselwirkung zwischen der Beschränkung des Umfanges und der Schönheit des Tones. Um keine Stimme Gefahr laufen zu lassen, sich in den schwierigen Lagen zu überanstrengen und dort ihre klanglichen Reize in Frage zu stellen, waren die Komponisten angehalten, wie Hermann Finck[2]) und Zarlino[3]) bezeugen, ein Mittelmaß von Stimmausdehnung zu verwenden und nur mit Bedacht die Höhen und Tiefen der Stimmen zu berühren. Wenn jemals im Gesang wahre Schönheit des Klanggepräges an der Tagesordnung war, so war es der Fall bei den Chören der Acappellaperiode, die jene Bedingung erfüllten.

Bescheiden klingen deshalb die Ansprüche, welche M. Praetorius an die Höhe der Tenöre und Alte stellt: „Und ist genug, wenn ein Tenorist das e', ein Altist das g' im Cammer-Thon haben kann. Kan er Höher kommen ist es desto besser, vnd jm vielmehr rümblicher. Wiewol hierin nichts gewisses zu schließen oder in gewisse Terminos zu bringen, denn die Gaben Gottes seynd mancherley vnd kann allzeit ein höher vnd tieffer kommen als der ander."

---

[1]) Doni, Trattati I, 206: Nam etsi pauci reperiantur, qui totas quindecim voces plenas, sonorasque concipere possint, ita ut gravissimae quaeque non in raucidinem abeant, acutissimae vero in stridorem; contraque nonnulli sint, qui plures etiam gradus vocem pleno suavique sonitu percurrere possunt aequum tamen fuit, ut ab eo, quod plurimum evenit, non quod raro, generalis quaedam regula proponeretur.

[2]) S. o. S. 67.

[3]) Zarlino I, S. o. S. 69, Anm. 3. Darauf folgt: il Contrapuntista ... accommodasse la cantilena in tal maniera, che le Parti non cantassero per lungo tempo nel graue, ne anco molto di lungo stessero nell'acuto; ma tutte le uolte ch'ascendessero, o discendessero, non fussero poste in cotal maniera senza proposito . . .

Kapitel VI.

Die Aussprache im Gesang.

§ 17—19.

§ 17. Die Vorübungen des Textgesanges.

Cerone skizziert eine der Methoden, die dazu dienten, den den Textgesang durch die Solmisation und das Vokalisieren vorzubereiten. Er sagt in dem Kapitel „Ueber die Uebungen der Schüler, die sie durchmachen müssen, bevor sie Worte singen" folgendes:[1])

---

[1]) Cerone, S. 348. Kap. 31: En que se han de exercitar los aprendizes antes que canten las palabras.

Aunque de diuersas maneras, todas buenas y muy prouechosas, suelen los Maestros modernos exercitar à sus discipulos en el Canto; con todo esto me parece que tampoco sera malo seruirse del modo que vsauan nuestros antecessores, los quales primeramente hazian cantar la nota, luego solamente las entonaciones de las bozes, y finalmente las palabras. La mesma orden he visto guardar à vnos Maestros modernos, los quales particularmente hazen profession de saber enseñar.

Digo que despues de auer exercitado à sus discipulos algunos meses en cantar solfeando, que es proferiendo el nombre de las notas con vna de las seys sylabas musicales, assi [Notenbeispiel].

Y en sintiendo que las entonan seguro y con desemboltura, de lo qual conocen que estan muy señores dellas, los hazen proferir solo el sonido y voz concebida en el entendimiento: y callando el nombre de las notas, hazenlos vociferar à imitacion de los instrumentos de Musica. O los hazen proferir con pronuncia clara y distincta vna de las cinco letras vocales; cantandolas con el espiritu solamente, digo sin especificarlas tan claramente con lengua, y labios [Noten]. Lo mesmo hazen con las demas vocales, que son I. O. V. hasta tanto que lo hagan bien.

Finalmente despues de vn poco de tiempo, passanlos à los mas difficoltosos; que es, haziendoles aplicar las palabras que van escritas de baxo de los puntos ò notas, à las vozes que tienen en la memoria concibidas; por medio de las dichas seys vozes cantables: assi [Notenbeispiel].

De mas destas tres, otros ay que vsan esta quarta dilgencia; y es que exercitanlos, en cantar siempre seguido con las seys sylabas musicales, diziendo siempre assi (y no otra cosa) Vt re mi fa sol la: Vt re mi etc. con que vienen à asegurarlos en la entonacion de las vozes. Porque auezes pronuncian punto de Semitono y les conuiene dar distancia de Tono, ò de Tercera ò Quarta ò Quinta: dizen punto que sube y ellos abaxan, cantan nota de grado y la voz sera de salto, y al contrario; como deste poco de exemplo se vendra en conocimiento de lo que pretendo dezir [Notenbeispiel] ...

Zwar pflegen die heutigen Gesanglehrer mittels verschiedener, durchaus guter und vorteilhafter Methoden ihre Schüler im Gesange zu üben. Aber die Methode, welche unsere Vorfahren anwendeten, indem sie zuerst solmisieren ließen, alsdann nur die Intonationen der Töne und endlich die Worte singen ließen, scheint auch nicht gerade schlecht gewesen zu sein. Dieselbe Reihenfolge wird, wie ich erfahren habe, auch von einigen modernen Meistern, die in dem Rufe stehen, daß sie wohl zu unterrichten verstehen, beobachtet.

Also sage ich, man übe seine Schüler einige Monate in der Solmisation, d. h. man lehre sie, die Noten mit je einer der sechs Solmisationssilben zu benennen, z. B.

re fa sol fa re vt re mi fa mi lä sol fa mi re re. Vt re fa sol fa mi fa re re

Hört man nun, daß sie die Schüler sicher und frei intonieren, so daß sie ihrer vollkommen Herr geworden sind, so lasse man sie nun mehr allein die Töne nach dem Gehör hervorbringen, indem sie die Namen der Noten verschweigen. Es geschehe in Nachahmung der Instrumente oder indem man einen der 5 Vokale klar und deutlich dazu aussprechen läßt und zwar allein mit dem Atem, ohne sie mit der Zunge und Lippen etwa zu artikulieren[2]) z. B.

A. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a. a.

Dann:

E. e. e. e. e. . . . e. e. e.

Mit den übrigen Vokalen I. O. U. mache man es ebenso und möglichst gut.

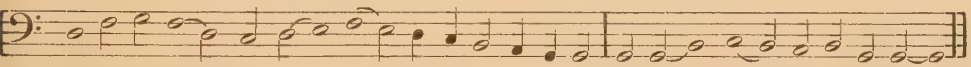
De modo que começar con lo mas facil es buena manera de enseñar: y es precepto aprobado de los sabios, los quales dizenque „A facilioribus est inchoandum“. Vemos que el vocalizar (que es el segundo exemplo de los quatro de arriua) es mas difficil que el cantar la nota simplemente, y mas facil que no es el cautar las palabras: y podemos concluyr, que es vna manera de „destetar los principiantes“ en la Musica; y que es la via para passar los nueuos Cantores de lo facil à lo difficil, sin que les parezca trabajoso y pesado; como lo es sin duda el dexar las solfas, y luego cantar las palabras, sin otro medio.

[1]) Das Original in der römischen Choralnotenschrift.

[2]) Im Gegensatz zu den Solmisationssilben, deren Konsonanten diese Aktionen erfordern.

Endlich nach einiger Zeit gehe man auf das Schwierigste über, d. h. den Text, der unter den Noten geschrieben steht, zu singen:

Außer diesen drei Arten verwenden einige eine vierte Sorgfalt, die darin besteht, fortgesetzt hintereinander und nichts anderes als Vt, re, mi, fa, sol, la singen zu lassen, damit die Schüler im Intonieren ganz sicher werden. Dabei kann es sich denn ereignen, daß sie z. B. einen Halbton, also mi-fa, gewissermaßen ansagen, aber einen Ganzton, eine Terz, Quart oder Quinte in Wirklichkeit singen müssen. Oder sie sagen z. B. ein aufsteigendes Intervall an und müssen abwärts singen, oder sie nennen ein stufenweises Intervall und singen sprungweise, wie man an folgendem Beispiele ersehen wird:



Mit dem Leichtesten zu beginnen, ist die beste Unterrichtsmethode und erprobt von den Weisen. So sehen wir, daß das Vokalisieren, die zweite Etappe der vier angegebenen, schwieriger ist, als das einfache Solmisieren, und leichter als der eigentliche Textgesang. Daher kommen wir zu dem Schluß, daß diese Methode gewissermaßen der Weg ist, die Anfänger in der Musik allmählich zu „entwöhnen", d. h. die jungen Sänger vom Leichten zum Schwierigen hinüberzugeleitet, ohne daß es ihnen mühevoll und beschwerlich erschiene; dies aber wäre der Fall, wenn man ohne erst zu Solmisieren, ohne Vorbereitung gleich den Text sänge.

Soweit Cerone. Er stellt drei Stufen auf: die Solmisation, die Vokalisation, den Textgesang und schaltet jedenfalls die „verkehrte Solmisation", wie sie Doni nennt, nach der schulgerechten Solmisation ein. Lanfranco und Zarlino [1]) berichten ebenfalls von diesen drei Stufen. Zarlino bringt dies Notenbeispiel [aus drei einzelnen zusammengezogen]: [2])

[1]) Zarlino, Ist. harm. 100: Potiamo nondimemo hauer la Modulatione in tre modi; prima quando noi cantiamo nominatamente ciascuna chorda, ò suono col nome di una di queste sei sillabe, ut, re, mi, fa, sol, la, secondo il mod oritrouato da Guidone Aretino; come uederemo al suo luogo; il qual modo i Prattici chiamano Solfizare, ò Solmizare; et non si può far se non con la uoce. Dapoi quando noi proferimo solamente il suono, ò la uoce et gli interualli descritti; come fanno gli Istrumenti rteficali. Ma l'ultimo modo è, quando noi applichiamo le Parole alle figure cantabili, il quale è proprio del Cantore.

[2]) Zarlino, Sopplimenti musicali, 79—80.

Re. fa. sol. la. fa. sol. mi. fa. la. sol. fa. sol. re. mi. fa. sol. la. sol. fa. mi. re. ut. fa. mi. re.
A. a. a. a. a. a. . . . a. a. a. A.
E. . . . E.
J. . . . J.
O. . . . O.
U. u. u. u. u. u. . . . u. u. u. U.
In-nan-zi al dì dell'ultima partita, Huom beato chiamar nón si può mai.

Doni bildet noch eine andere Zwischenstufe der Uebungen, indem er vor der eigentlichen Vokalisation die Vokale der Solmisationssilben selbst über die Töne hinziehen läßt: Es wird vielleicht auch von Vorteil sein, bevor man zu den verschiedenen Arten der Mutationen fortschreitet, d. h. jedoch wenn man bereits im Hervorbringen der Töne und Intervalle des Tonsystems[1]) genügend sicher geworden ist, daß man nicht mit den verschiedenen Silben, sondern mit je nur einer, also erst mit Re[1]), dann mit Mi usw. alle Töne und Intervalle der Tonleiter intonieren lerne. Hierauf läßt Doni die Halbtöne üben und sagt dann: Nach Erledigung aller derartigen Vorübungen wird es angebracht sein, nicht mehr die Solmisationssilben, sondern die fünf Vokale durch alle Töne und Intervalle auch sprungweise zu üben, zwar zuerst besonders auf A, dann auf E, die übrigen alsdann untermischt und durcheinander, damit dem Sänger nichts vorenthalten bleibe. Denn es ist wunderbar, wie leicht alsdann die Stimme, an Hand von so vielen Vorübungen durchgearbeitet, imstande sein wird, auch den Text tadellos und verständlich zum Vortrag zu bringen[2]).

Mersenne hält im besonderen das Vokalisieren der Passagen und Koloraturen — zu verstehen als „ein in schnellem Wechsel auf die verschiedenen Tonhöhen vollzogenes Uebertragen derselben Vokalfarbe“ [3]) — für ein ausgezeichnetes Mittel, eine Aussprache im

---

[1]) Doni läßt erst nur im Tonus dorius üben, woher sich erklärt, daß er mit Re beginnt.

[2]) Doni, Trattati I, 259: apportunum fortasse fuerit, ut antequam ad ullam mutationum speciem pueri aggrediantur, idest cum in phtongis quibisque atque intervallis Systematis stabilis efferendis satis confirmati fuerint, eadem proferre condiscant non variatis syllabis, sed singulis semel omnium vice assumptis, ut si omnes Systematis chordae eiusque intervalla per Re, deinde per Mi seorsim enuntientur . . . Absolutis huiusmodi meditationibus, congruum erit non, iam syllabas, sed quinque vocales per omnes chordas, atque intervalla proferre saltem in stabili Systemata. Et primo quidem seorsim per A tum E, ac reliquas deinde promiscue, atque confuse, prout quaeque canenti si offeret.

Mirum enim quam facile deinde integras, ac significantes dictiones tot meditationibus subacta vox enuntiatura sit.

[3]) Ausspruch Traugott Heinrichs in „Studien über deutsche Gesangsaussprache“, Berlin 1905, S. 156.

Gesang von der Freiheit einer gut gesprochenen Rede zu erzielen, und zwar müssen die fünf Vokale dabei gleichmäßig gut hervorgebracht werden[1]).

Allgemein üblich jedoch war das Vokalisieren nicht. Es fehlt z. B. in den Schulkompendien. Man geht häufig von der Solmisation direkt zum Textgesang über, wohl in der Erkenntnis, daß das Vokalisieren mehr eine Vorbereitung für die Diminutionskunst als für die Aussprache ist. Bei Chr. Praetorius z. B., dem der Koloraturgesang durchaus nicht fremd ist, liest man: Die Gesangsschüler sollen zuerst passende Solmisationsübungen durchmachen und, sobald sie im Töne treffen Sicherheit erlangt haben, nach und nach die Solmisation beiseite lassen und lernen, die Noten mit Text singen.[2])

Oder Demantius sagt: „Erstlich einen Gesang ohne Text singen und clavisieren, darnach den Text fein artlich unterlegen, und alle Syllaben desselben richtig aussprechen“[3]).

Doch scheint der Uebergang von der Solmisation zum Textgesang nicht immer glatt von statten gegangen zu sein. Die Töne der Stimme, da sie bis dahin nur an bestimmte Solmisationsvokale gewöhnt waren, gehorchten nicht sofort der neuen Anforderung. Vicentino berichtet sogar von Sängern, die statt der Vokale des vorgeschriebenen Textes die Vokale der Solmisationssilben unterlegten, und sagt dann: dies ist von wenig Nutzen, man weiß daß die Worte sich auf solche Art und Weise nur ein wenig leichter aussprechen lassen im Singen; jedoch der gute Sänger wird derartiges verabscheuen, so daß man unbedingt sieht, daß die Schwierigkeiten der Vokale keine Bedeutung für ihn haben[4]).

Man soll abwechselnd solmisieren und Text singen. Denn

---

[1]) Mersenne II, 356: C'est à quoy les Maistres se doivent estudier, afin que leus ecoliers leurs facent de l'honneur, et que les Pages et autres enfans qui doivent chanter devans le Roy, et dans les Eglises, prononcent aussi bien en chantant, comme s'ils parloient simplement, et que leurs recits ayent mesme effet qu'une harangue distinctement prononcée. Et pour ce sujet ils doiuent leur enseigner la maniere de prononcer également bien les 5. voyelles a e i o u, en faisant les cadences et les roulemens.

[2]) Chr. Praetorius, Erotemata 1571, Reg. 1: Pueri primum artem canendi discunt, solmisatione utantur non inepta, et quam primum intervalla certa efferre didicerint, solmisationem pedetentim reliquant et verba notis adiungere discant.

[3]) Demantius, Forma musices. 1592 Cap. IV. — Auch Machold, Compendium Germanico-latinum (gegen 1600) Erfurt. [Bibl. Zwickau.]

[4]) Vicentino, L'antica musica ... 1555 Bl. 86 ... [i cantori] accompagnano le uocali delle parole con le uocali delle sillabe delle note; quest'ordine dà poco guadagno, et non si ritroua in questa compagnia se non che le parole sono un poco piu aggili al Cantante da pronuntiare, ma appresso il buon Cantante non si terrà conto di questa tal compagnia si che si uede che è di poca importanza.

wenn man, wie Diruta sagt, sich gewöhnt, nur zu solmisieren, so dauert es um so länger und wird um so schwerer, den Text singen zu lernen. Deshalb soll man, sobald man einen Vers solmisieren kann, sofort auch die Worte darauf singen. Denn nur dadurch, daß man beides zu gleicher Zeit lernt, kann es ganz leicht werden[1]).

Noch zwei Momente aus jener Zeit verdienen hervorgehoben zu werden, die das Bewußtsein von der zwischen der Solmisation und dem Textsingen bestehenden Zwiespältigkeit dokumentieren. Der eine Fall betrifft den Versuch, die Solmisation durch die Bocedisation, deren Erfinder der Tenorist an der Notre Dame zu Antwerpen Hubert Waelrant (1544) war, zu ersetzen. Abgesehen davon, daß die Bocedisation eins der Systeme darstellt, die gleich alle 7 Tonstufen benennen, ist dies von Bedeutung, daß aus ihren Silben sich lateinische Worte zusammensetzen lassen, sodaß sie selbst Text zu sein scheint. Darüber sagt Swertius[2]): „Waelrant strebte nach Neuem und erfand folgende Weise zu singen, nämlich daß an die Stelle von ut, re, mi etc. gesetzt würde bo, ni, ma, lo, ga, di, se, bo, sodaß du in dieser Art wie die Schüler nicht die Silben zu wiederholen und zu verdoppeln, sondern Worte selber anzugeben scheinst (boni, malo, loca)".

Diese Wortbildungen aber versuchte Doni selbst mit den Solmitationssilben für die italienische Sprache — womit der andere diesbezügliche Fall berührt wird. Solche aus den sechs Solmisationssilben zusammengesetzte Texte, meint Doni[3]), mögen geistreiche Leute ausdenken und sie der lernenden Jugend zur Uebung übergeben, zwar auf zwei Manieren, einmal in der richtigen Ordnung der Solmisationssilben, dann mit verkehrter Solmisation. Sind nun die Schüler in der ersten Art genügend geübt, so werden sie sich auch an die andere Weise gewöhnen. Ein Beispiel für die erste Manier ist folgendes:

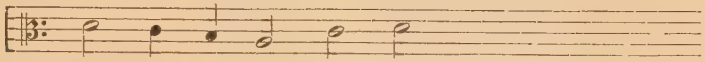
---

[1]) Diruta, Transilvano II .Buch 4. S. 24: se vi usarete a cantar le note senza le parole, difficilmente, e con longhezza di tempo impararete a cantar le parole. Subito c'hauerete imparato a cantar vn verso di note immediate cantate le parole, ò siano latino, ò volgari, perche a vn medemo tempo impararete l'vno, e l'altro con facilità grande.

[2]) Mitgeteilt von Lange, Zur Geschichte der Solmisation: Sammelb. I. M. G. I, 579.

[3]) Folgt auf das Zitat o. S. 102, 2: Doni I, 260, Quin immo utile fuerit modicum etiam temporis teri quibusdam dictionibus proferendis, quae totae contextae sunt ex quatuor nostris syllabis, sicut nonnullae excogitatae sint ex illis sex vulgaribus, quales ab ingeniosis hominibus effingi possent, aliquot et in usum discentium publice proponi, sed duorum maxime generum; primum quae phtongos, atque intervalla habeant recto ordine syllabis adaptata; deinde quae perverse intervallata sint. Nam cum in prioribus satis erunt pueri exerciti, posterioribus etiam tantis perassuescant. Prioris exemplum etc.

Ein Beispiel für die verkehrte Solmisation ist dies:



§ 18. Gebote über Richtigkeit und Deutlichkeit der Aussprache.

Es liegt im Wesen des Humanismus, auch im Gesange der Korrektheit der Sprache zu ihrem Recht zu verhelfen und Front zu machen gegen die Gleichgiltigkeit bezüglich des Textes überhaupt, die sich in Wortverstümmelungen und selbst im Unterlegen ganz anderer Worte zeigte, als der Komponist vorgeschrieben hatte. Ja, den 1555 in die Dresdener Kapelle neu aufgenommenen niederländischen Sängern mußte extra nahegelegt werden, sie sollen sich „gewehnen, denn Text zu singen und ihre Stimmen zu rectificiren“ [1]).

Die Vernachlässigung des Textes trat im besondern bei den Koloratursängern, zu denen auch jene ebengenannten Niederländer gehörten, in Erscheinung. Ganz allgemein sagt Doni: die Passagen heben den Text auf [2]). Vor allem aber verleitet ein Uebermaß an Diminutionskunst zur Gleichgiltigkeit gegen das Wort. Dies rügt Zacconi: „Auch ist nicht mit Stillschweigen zu übergehen der Fehler jener, die, weil sie sich mit der Gorgia [Koloraturgesang] befreundet haben, nun bei jeder Note etwas derartiges anbringen wollen, und wenn sie es im übrigen auch noch so gut machen, doch die Silben und Wörter verderben“. [3]) Bekannt sind die Klagen Caccinis über diesen Punkt [4]). Bei der Passage, berichtet Rognoni, tritt auch der Fall auf, daß die Sänger an Stelle des eigentlichen Textes, vermutlich weil sie auf solchen Wortfragmenten die Technik erlernt haben, und nun nicht mehr davon ablassen

[1]) M. Fürstenau, Mitteilungen des Königl. Sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Geschichte etc. 17. Heft, Dresden 1867, S. 62. — Kuhn, S. 33.
[2]) Doni, Trattati II, 69.
[3]) Chrysander, Vierteljahrschr. 7, 346.
[4]) Goldschmidt, ital. Gesangsmethode, S. 14 ff.

wollen oder können, irgend welche beliebigen Silben wie gnu, ga, bi, vi, si, tur, bar, bor und andere ähnliche singen[1]).

Der Text muß in erster Linie richtig gebracht werden. Rossettus tadelt die Chorsänger, welche mit verzerrten Lippen die Worte ohne Sinn und Verstand aussprechen, welche die Psalmtexte verstümmeln oder überhaupt auslassen und statt richtig zu singen „Domine labia mea aperies" dies daraus machen: „Domi labi a meperies" usw.[2]) Cerone erwähnt den Fall, daß es unstatthaft ist, gleiche End- und Anfangsvokale zweier aufeinander folgender Worte in einen zusammen zu ziehen, z. B. domino⁀omnibus[3]). Zweifellos steht diese in lateinischen Texten fehlerhafte Aussprache in Zusammenhang mit dem richtigen Verfahren, in italienischen Texten von zwei (auch verschiedenen) Vokalen, die am Ende des einen und am Anfange des anderen Wortes zusammenstoßen, den ersten zu elidieren, ausgenommen Versschlüsse[4]).

Der einem Vokal folgende Konsonant wird zu früh und obendrein falsch gebracht. Kommt z. B. im Alleluja auf die erste Silbe eine Ligatur, so muß man auf jenem A verharren, bis man zur Silbe le gelangt, und darf nicht etwas ingen An [?], oder bei der Silbe lu, wenn mehrere Noten darüber stehen, lum [?]. Aehnlich ist es auch im Benedicamus de Apostolis, wo es im Worte domino schlecht klingen würde, immer zu singen on, on [?]. Vielmehr soll man fortgesetzt o singen, bis die Silbe mi, alsdann die Silbe no eintritt[5]).

Bovicelli mißbilligt, daß die Sänger beim Passagensingen das betreffende Wort nicht zu endigen wissen und immerzu die ersten zwei oder drei Silben wiederholen, z. B. Benedi, Benedictus[6]).

---

[1]) Francesco Rognoni, Selva di v. pass. Reg. 8: Il buon Cantore s'auuertirà di portar' i suoi passaggi sopra le vocali, e non come fanno alcuni, che passeggiando pigliano simil sorte di sillabe, come queste gnu...

[2]) Rossettus, Libellus, Bl. i II: verba sine sensu proferre ... psalmorum verba vel mutilantes, vel omnino omittentes. Auch Bl. K. III. [3]) Cerone, S. 70.

[4]) Vicentino, Bl. 86: ogni uolta che nella lingua uolgare si ritroua due vocali insieme, sempre si dè proferire la seconda, e lasciare la prima accettuando il fine del uerso. Auch Banchieri, Cartella, 51.

[5]) Rossettus, c III: saepe propter neumas, sunt multae notulae et ligaturae in altera ideoque debemus dicere semper illam syllabam a, vel le et lu, ia, si, in principio altera erunt multae notulae, in syllaba, a, debemus perseverare in illa vocali, a, usque quo perveniamus ad aliam syllabam le, et non dicere, a et transactis duabus notulis, dicere an, et sic, lu, aliqui dicunt, si sunt plures notulae lu lum, et sic etiam ut multi dicunt in benedicamus de Apostolis: in illa syllaba domino semper perseverant dicentes on, on, et non bene sonat sed debent semper dicere, o, o, usque ad syllabam sequentem mi, et postea no.

[6]) Bovicelli, Regole, S. 3, grandissimo uitio è di coloro, i quali non sanno mai finire la parola, e sempre uanno replicando le due tre prime sillabe, come per essempio, dicendo Benedi, Benedictus.

Neben der Korrektheit der Sprache überhaupt wird Deutlichkeit und Klarheit der Sprache verlangt. Bereits Konrad von Zabern dringt im Choralgesang darauf, „die Worte vollständig, klar und deutlich auszusprechen und silbenmäßig ohne Uebereilung zu deklamieren.“ „Man spreche im Singen nicht die Worte, sondern die Silben aus“[1]). Diese Regeln finden sich auch in der Braunschweiger Schulordnung aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts: „de psalme scholen nicht overgerumpelt werden, sunder fyn syllabitim pronunciret“[2]).

Zacconi sagt: „Doch sei noch besonders darauf hingewiesen, daß man die Worte rein, verständlich und klar ausspreche, damit ein jeder sie leicht verstehen könne und dem Sänger nicht die Hälfte des Textes zwischen den Zähnen hängen bleibe“[3]).

Rossettus gibt einer allzu weit geöffneten Mundstellung und einer klaffenden Rachenhöhle die Schuld an der Undeutlichkeit der Aussprache. Die Sprachinstrumente werden dadurch schwerfällig[4]). Zarlino sagt positiv, die Aussprache sei unbehindert, behende und ohne Fehler[5]).

Mersenne bespricht die Gründe schlechter Aussprache zwar ausführlicher, doch auch nicht unzweideutiger als die vorigen. Er rühmt den Baillif als Meister der Aussprache sowohl was die Deutlichkeit, wie auch was die Beständigkeit in der Diktion anbetrifft; hingegen ersticken die meisten andern Sängern die Silben in der Kehle und pressen sie so stark zwischen Zunge, Zähne und Lippen, daß man fast nichts hört von dem, was sie vortragen; vielleicht auch daß sie den Mund nicht genug öffnen und die Zunge nicht so bewegen, wie es nötig ist[6]).

Fabricius rühmte den Wohllaut und die Feinheit der Aussprache in den Reden der Alten und sieht in der Exaktheit der Zungen- und Lippenbewegungen die Gründe für die Güte der gesprochenen Konsonanten: Die Alten verlangten Leichtigkeit in der Aussprache der Konsonanten und zwar so, daß die Konsonanten, die in Verbindung mit den Vokalen etwas schwieriger auszusprechen sind, erst recht mit leichten, unbehinderten und

---

[1]) Monatsh. f. Musikg. 20, 104.
[2]) Kirchenmusik. Jahrbuch, 1893, 54.
[3]) Vierteljahrschrift 9, 281.
[4]) Rossettus, c IV: ore scilicet aperto, et faucibus hiantibus ... redduntur tardi ad proferrendum syllabas, vel dictiones.
[5]) Zarlino: doverebbono proferire chiare, espedite e senza alcun errore. Cap. 45. Ist. harm. (Goldschmidt, it. Meth. S. 45.)
[6]) Mersenne II, 356: on remarque aux recits de Baillif, qui prononce fort distinctement, et qui fait sonner toutes les syllabes, au lieu que la plus part des autres les étouffent dans la gorge, et les pressent si fort entre la langue, les dents, et les levres, que l'on n'entend quasi rien de ce qu'ils recitent, soit faute de n'ouvrir pas assez la bouche, ou de ne remuer pas la langue comme il faut.

wenig mühevollen Bewegungen sowohl der Zunge, wie auch der Lippen hervorgebracht werden mußten[1]). Daß derartige Anregungen aus klassischen Studien auch Eingang in die Gesangsmethodik gefunden haben mögen, darf aus Joh. Sturm geschlossen werden, der in Hinblick auf den Gesang die notwendige Schnelligkeit der Konsonantenartikulationen andeutet: es geschehe mit leichtbeweglicher Znnge, damit man gar nicht merkt, wie rasch und präzis die Worte aneinander gegliedert werden[2]).

In der Zeit der Oper verlangt man, daß die Silben gewissermaßen „gemeißelt" sein müßten, um besonders das Recitativ zur Geltung zu bringen, wie Gagliano[3]) sagt. Von ihm scheint Doni zu folgendem angeregt worden zu sein: Vor allem muß der Sänger eine deutliche und plastische Aussprache erlernen, soweit das möglich ist, daß auch vom Text nichts unterschlagen werde. Hierin ist vor allem Loreto Vittorio einzigartig. Die gute Aussprache ist zwar eine Naturgabe; doch hat man vor allem in Florenz einen besonderen Beruf aus ihr gemacht. Deshalb zwinge sich der Sänger, möglichst scharf und sauber auszusprechen, alle Konsonanten hören zu lassen und den Schlußvokal der Worte im besonderen. Denn dieser wird häufig zu leise gebracht[4]).

§ 19. Der Vokalismus im Gesang.

Man achtete auf möglichste Reinheit der gesungenen Vokale. Ob man sich ernstlich darum bemüht hat, ist fraglich. In Deutsch-

[1]) Fabricius, De Locutione et eius Instrumentis. Ven. 1601. S. 64: Priscos... facilitatem enim et brevitatem, ea consequuntur, quae locutioni sonoritatem, et elegantiam adferunt. Eam vero facilitatem Prisci expetiverunt, quae est in Consonantibus producendis; ita vt Consonantes, quae ipsis Vocalibus difficilius proferuntur, fiant tum linguae tum labiorum motu facili, expedito, et minime arduo. Nam facilem, et expeditum motum; concinna expedita, celer, et iucunda tum prolatio, tum oratio consecuta est.

[2]) Joh. Sturm an Matth. Stiffelreuter. Epistolae classicae lib. III. canere volubili lingua, ut non sentiatur, numeris velociter incisis, ut non spacia animadvertantur.

[3]) Gagliano, Dafne: Proccurirsi in quella vece di scolpir le sillabe, per far bene intendere le parole; E questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch'il vero diletto nasca dalla intelligenza delle parole.

[4]) Doni, Trattati II, 46; Ma sopra tutto si deve ingegnare il discretto Cantore di proferire distinto, e scolpito, acciò se sia possibile, non si perda nè pure una cosa di quello, che canta: nella quale parte è singolare il Sig. Cavalier Loreto; perciocchè oltre il dono naturale, è stato allevato in Firenze, dove si fa particolarmente professione di bella pronunzia... Si sforzi dunque il Cantore di proferire quanto più potrà spiccato, e netto, facendo sentire tutte le consonanti, e le ultime vocali in particolar. Hierüber auch II, 132.

land sang man nicht einmal durchweg dialektfrei. Conrad von Zabern[1]), Ornithoparch[2]), Coclicus[3]), Puschmann[4]) beklagen dies. Vielleicht sind auch die von Friderici mitgeteilten, im Gesang anzutreffenden Vokalverwechselungen auf dialektische Eigentümlichkeiten zurückzuführen: „Irren demnach die, und haben ein groß Vitium im Singen an sich, welche aus einem a, au, auß einem e ein ae [oder oe][5]) auß einem i latino, ein Griechisches η auß einem o, ein uo, auß einem u, o machen. Als wann sie vor Amen Aumen [Amaen], vor alleluja, aullaelloja [allaeloja], vor Spiritus, Spηrητus oder Spaeraetus, und dergleichen singen".

Johannes Sturm fühlt sich im besondern veranlasst, bei zwei Chören, denen des Matthias Stiffelreuter[6]) und des Melchior Volmarus in Tübingen, Dialektlosigkeit im Singen zu konstatieren. Von letzterem sagt er: Volmarus habe selbst dialektfrei gesungen und seine Schüler das Singen so fein gelehrt, daß man aus ihrem bewunderungswürdig wohllautenden Gesange nicht auf die Heimat der Schüler schließen konnte[7]).

Abgesehen nun von diesen dem Sprechen und Singen gleicherweise eigenen, von den Dialekten abhängigen und also mehr durch Schärfung des Unterscheidungsvermögens, was sprachlich richtig und falsch ist, als durch stimmbildnerische Uebungen zu behebenden Vokalunsauberkeiten und -fälschungen, fallen für den Gesang spezielle, naturgegebene Verhältnisse der Vokale ins Gewicht, welche die Reinheit der Vokale beeinträchtigen und deshalb, so sollte man erwarten, um so intensivere Behandlung zu ihrer Beseitigung von seiten der Gesanglehrer und Sänger erheischten. Aber es ist bezeichnend, daß Vicentino, der höchst interessante Erfahrungen über diesen Punkt gesammelt hat, seine Auseinandersetzungen an den Komponisten richtet und von ihm Hilfe erwartet, dadurch daß er in seinen Kompositionen auf die Schwierigkeiten, welche die Vokale dem Sänger bereiten, Rücksicht nehmen soll.

---

[1]) Monatsh. 20, 100: von Frankfurt bis Koblenz und Trier verwechseln die Knaben e und i.

[2]) Ornithoparch. M III. Simili abusione Renenses omnes a Spyra usque Confluentiam urbem, i vocalem in ei diphtongum vertunt...

[3]) Coclicus, Compendium; Devitanda sunt quarundam nationum vitia, quae etsi in nobis haerent, studio et industria corrigenda sunt.

[4]) Puschmann, Gründlicher Bericht Bl. 5a, b. — Ferner über Dialekte: Fabricius, De locutione S. 65 f.

[5]) Das Eingeklammerte in der Ausgabe von 1618, das andere 1624.

[6]) Joh. Sturm. Epistolae classicae 1565, lib. III: neque hiulcent barbarorum vocalibus atque diphthongis.

[7]) Ebenda: Tubingae Melchior Volmarus Jure consultus ita ipse canere potuit, et ita discipulos suos cantare docuit, ut non ibi nati esse viderentur, ubi nati erant, mirabili suavitate.

Vicentino sagt[1]): Die Vokale A, O und U sind bequem für die tiefen Lagen der Stimme und gestatten, die ganze Fülle des Tones zum Austrag zu bringen, was vornehmlich beim Kirchengesange, wo eine große Anzahl Sänger im Forte zu singen hat, der Fall ist. Die Vokale A, E und O passen gut für die Mittellage; A, E und I für die Höhe[2]).

Den Vokal I, dem ein scharfer (spitzer) Ansatz eigen und eine hohe Tonlage angemessen ist, in der Tiefe mit voller Stimme zu bringen, ist so gut wie unmöglich für den Sänger. Um trotzdem größere Klangfülle zu erzielen, nehmen einige einfach einen andern Vokal. So setzen etliche Mönche beim Choralgesang für I den Vokal O oder U ein.

Auch um der Stimme sonst stärkere Resonanz zu verleihen, öffnen sie, weil dem Ansatz des A und O [offenes O] eine weite Mundöffnung durchaus konform ist, den Mund sehr weit und beschränken sich darauf, statt der andern Vokale immer nur noch A und O hervorzubringen.

Also I ist unbequem in den tiefen Stimmlagen, U in den hohen. Deshalb wechsele der Komponist bei steigenden und

---

[1]) Nic. Vicentino, L'antica musica ridotta alla moderna prattica, 1555. Bl. 86: Il Compositore auuertirà nel comporre à queste uocali, che alcuni saranno aggeuoli, correndo nelle parti basse, come a. o. et u et daranno la pronuntia di grande intonatione et principalmente nelle chiese oue si canterà con le uoci piene, et con moltitudine de Cantanti; et alcune altre uocali nelle parti di mezzo saranno molto buone, come le uocali a, e et o et altre nelle parti alte et acute saranno molto in proposito le uocali a, e et i et la lettera i. perche è acuta d'accento, et di pronuntia, pare che nelle parti basse il Cantante à uoce piena non possi accomodarsi à proferirla correndo, et per far maggiore intonatione alcuni pigliano un altra vocale ed in cambio della vocale i pigliano la lettera o overo la u, come fanno alcuni frati, che nel choro cantando i canti fermi, accio che la voce sia più intonante, apreno assai la bocca, perche l'accento della lettera a. e della vocale o. è molto commoda alla bocca aperta per far più grand intonatione, et sempre sopra ogn'altra sorte de vocali pronuntiano le due vocali a et o. Hora ritorniamo ad modo della bella pronuntia, delle parti alte, et acute, et sopra acute, et di mezzo et Basse, dico ch'il Compositore giouerà assai al Cantante, quando auuertirá a queste uocali; et cosi come la uocale i. é mal'aggeuole di pronuntia nelle parti basse, cosi il medesimo uerrà alla uocale u. nelle parti alte et acute: oltra di ciò il Compositore auuertirà sopra queste uocali, che i gradi et i salti ascendenti e discendenti farà mutare gl'accenti à detti uocali, che de breui diuenteranno lunghe, et de lunghe breui; et questa consideratione sarà utile circa alle pronuntie, et s'il Compositore farà l'esperienza de gradi et di salti di quarta, di quinta, di sesta, et ottaua all' in sù, et con le medesimi sillabe, et con i medesimi gradi et salti all' in giù, ritroverà che le sillabe si muteranno di pronuntia per la mutatione de salire e scendere, eccettuando la uocale u. che tanto si pronuntierà all in sù come all' in giù.

[2]) Es sei aufmerksam gemacht auf die auch in folgenden auftretenden Aehnlichkeiten der Anschauungen Vicentinos mit dem modernen Theorem der Eigentöne der Vokale.

fallenden Intervallen und Sprüngen mit den Vokalen ab, damit aus kurzen nicht lange oder umgekehrt werden.

Und folgende Betrachtung über die Tonproduktion wird nützlich sein; wenn der Komponist die Probe macht mit Intervallen und Sprüngen der Quart, Quint, Sext und Oktave aufwärts und mit derselben Silbe dieselben Stufen abwärts, so verfärben sich die Silben (Vokale) in der Aussprache je nach dem Wechsel des Aufsteigens oder Fallens. Nur U behält seine Aussprache beim Auf- und Abstieg. — Soweit Vicentino.

Die Möglichkeiten der Klangentfaltung, die sowohl von der Freiheit der Ansatzbildung und von der Beherrschung der Atemtechnik, als auch von den Höhenlagen der Stimme, in welchen die Vokale jeweilig produziert werden, abhängig sind, geben den Ausschlag für die Bevorzugung gewisser Vokale im Gesang, ein Moment, daß auch in der Praxis des Textunterlegens in Rücksicht gezogen worden ist. Diese Vokalauswahl hielt man für unumgänglich notwendig in der Passagenkunst. Denn gerade sie, deren Tiraden — einzubeziehen sind auch die Neumen und Ligaturen des Cantus planus — sich oft über den ganzen Umfang der Stimme erstrecken, verleitet dazu, die Vokale zu verfärben, sie nicht in ihrer Identität zu wahren, wie schon Conrad von Zabern als beim Choral regelmäßig wiederkehrend beobachtet hat, sondern sie im Singen mannigfach zu variieren und zu ändern[1]), so daß man gemäß den Tonlagen von einem unbequemen Vokal in einen besser liegenden, phonetisch verwandten übergleitet. Auch Rossettus scheint derartiges zu verbieten, wenn er sagt: Achte darauf, wenn du Ligaturen und Neumen singst, z. B. auf Silben mit den Vokalen A, E, U oder O, daß du diesen Vokal beibehältst, bis die neue Silbe, oder der neue Vokal eintritt[2]).

Man erklärte A, E und O, die „sonoren Vokale", wie sie Caccini und Doni[3]) nennen, für die Koloraturvokale, von einigen Ausnahmen abgesehen. Einige Begründungen über die A, E, O mögen hier Platz finden.

Bovicelli[4]): Und meist bei jener großen Flucht und Schnellig-

---

[1]) Monatshefte f. Musikg. 20, 100.

[2]) Rossettus, Libellus, c III: Et etiam bene attende quando plures notae sunt coniunctae in una syllaba, verbi gratia quae terminant in a in e in u vel in o debemus perseverare in illa vocali usque quo incipiamus aliam syllabam vel vocalem ut est altera.

[3]) Doni, Trattati II, 217.

[4]) Bovicelli, Regole, S I: E massime che in quella gran furia, e uelocità di note a pena, se non si troua uicino à chi canta, si può sentire la parola; e massime anco, che molte uolte le stesse sillabe aggiuntano a far un Passaggio l'una più dell'altra, come A. E. O. in rispetto di I. et V. quali due non sono cosi commode alla uoce, come le prime, per la diuersità del pronunciarle.

keit der Noten in der Koloratur versteht man die Worte höchstens nur dann, wenn man in der Nähe des Sängers steht[1]); man versteht den Text auch deshalb so schlecht, weil die Sänger bei den Passagen die einen Vokale den andern vorziehen, d. h. A, E, O den I und U, die beide nicht so bequem wie die ersten drei für die Stimme sind auf Grund der Verschiedenheiten ihrer Ansätze.

Caccini: A, E und O sind allgemein gebräuchlich, sowohl weil die offenen Vokale [A, E, O] viel volltönender als die geschlossenen [I und U] sind, wie auch weil sie vor allem geeigneter und leichter für die Uebungen der Kehltechnik sind[2]).

Durante: Man vermeide, die Passagen auf kurzen Silben, weil sie hier meist das Verstehen der Worte unterbinden, und auf den häßlichen Vokalen I und U anzubringen, von denen der eine dem Wiehern, der andere dem Heulen ähnelt. Man diminuiere auf den langen Silben, wo man sich nach Wohlgefallen tummeln kann, und auf den Vokalen A, E, O, die sehr geeignet dafür sind[3]).

Auch Diruta ist diese Ausschließlichkeit der A, E, O geläufig[4]). Cerone berichtet: Einige Vokale müssen geschlossen hervorgebracht werden, wie I und U. Deshalb sind sie von den römischen und neapolitanischen Koloratursängern aus ihren Uebungen ausgemerzt worden; denn sie sind schwer und häßlich in der Aussprache. Andere sind halb offen wie E und O. A ist breit und ganz offen[5]).

Die Verwahrlosung des Textes, die aus der einseitigen Bevorzugung der A, E, O entstand, wird vollkommen klar aus der Bemerkung des Picerli 1630: Der Sänger pflegt die Passagen nur auf solchen Vokalen auszuführen, die für das Gehör angenehm sind, nämlich auf A, E und O. Ist der Sänger jedoch gezwungen, sie auf I oder U auszuführen, was sehr häßlich klingen würde,

---

[1]) Parallelmeinungen hierzu sind die des Cavalieri und Doni, die den Mangel an Forteton beim Sänger dafür verantwortlich machen, daß man seinen Text nicht versteht..

[2]) Essendo le rimanenti tutte in uso commune, se bene molto più sonore le aperte, che le chiuse, come anco più proprie, e più facile per esercitare la disposizione. (Goldschmidt 21.)

[3]) Durante, Arie devote, 1608: guardandosi però di farli, come si è detto, in luoghi, che impedischino l'intelligenza delle parole, massime nelle sillabe breui, e nelle vocali odiose, che sono la i, e la, v, che l'vna rassembra il nitrire, e l'altra l'urlare, ma procurino di passeggiar nelle sillabe lunghe, doue à loro beneplacito si potranno trattenere, e nelle tre vocali che restano, che sono a. e. o. le quali sono bonissime per far passaggi.

[4]) Diruta, Transilvano II, 4 Bch., S. 25, aus den Noten zu ersehen.

[5]) Cerone 551: algunas dellas [vocales] quieren ser pronunciadas cerradas, como I y Y (que por estas causas los glosadores Romanos y Napolitanos las tienen desterradas de sus exercicios, digo porquanto parecen difficiles y mug feas en la pronuncia) algunas otras medio abiertas, como E y O: y una larga y del todo abierta, que es A.

so setzt er den betreffenden Vokal in einen der obigen um, so daß I zu E, U zu O wird und sie nicht mehr so schlecht klingen[1]).

Zweifellos war es mit dem Textgesang in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunders nicht sonderlich bestellt (obwohl es Goldschmidt behauptet), wenn Doni Recht hat, indem er sagt: Bei den heutigen Sängern ist es gang und gäbe, die Koloratur ausschließlich auf Silben, die A, E oder O enthalten, anzubringen, dagegen nicht auf I oder U, denn jenes klingt schwächlich, dies aber wenig wohllautend. Man weiß zur Genüge, daß die Neuern den Vokalen zwar einige Sorgfalt widmen, den Konsonanten aber gar keine[2]).

Allein ob diese Praxis der Ausschaltung des I und U gerade aus dem Koloraturgesang hervorgegangen ist, ist noch nicht zu entscheiden. Schon Conrad von Zabern kennt dies Verfahren, ohne die Gründe dafür im Koloraturgesang zu suchen. Er scheint es ganz allgemein mit Fehlern des Ansatzes in Zusammenhang zu bringen, weil er sagt: Im undeutlichen Aussprechen der Vokale „sind die meisten Kleriker zu tadeln, denn sie singen, als ob sie Brei im Munde hätten, und machen zwischen E und I, zwischen U und O kaum einen Unterschied“[3]). So sagt auch Christoph Praetorius: Die Vokale rein zum Vortrag zu bringen, muß Sorge getragen werden. Man mag ja ähnlich klingende Vokale lieben, jedoch darf man nicht U in O, oder I in E verwandeln, worin die meisten fehlen[4]).

Bezüglich des Vokalisierens als einer Vorstufe zum Diminuieren hat man wiederum aus den A, E, O den leichtest zu produzierenden und klangvollsten Vokal ausgewählt, mit welchem man somit die ersten eigentlichen Tonansatzstudien betrieb. Der Vokal A, von Vicentino für geeignet in allen Lagen gehalten, war als solcher in Gebrauch. Die Sänger, welche Zarlino wegen ihrer Aussprache verspottet, daß sie singen: „Aspra cara e sal-

---

[1]) Silverio Picerli: Specchio Primo di Musica. Napoli 1630; Auertendo sol'il Cantore à far detti passaggi sotto le vocali, grate all'udito, come sopra l'à, è, et ò: e douendosi per necessità fare sopra l'i, et u, che fanno brutto sentire, si conuertiranno quasi in vno de'sudetti; come l'i, in e, e l'u in o; e cosi non faranno ingrat'vdire.

[2]) Doni, Trattati I, 136: Apud hodiernos autem Musicos nihil simile ferme reperitur, quod enim quidam praecipiunt melismos, atque melismata in iis syllabis, quae A, vel E, vel O habent, praecipue frequentanda esse, non perinde quae I vel V (quod altera sit exilis sonus, altera insuavis) leviculum sane est; satisque ostendit recentiores vocalibus litteris nonnullam adhibere curam, consonis vero nullam.

[3]) Monatshefte f. Musikg. 20, 100.

[4]) Chr. Praetorius, Erotemata: In exprimendis recte vocalibus magnam curam adhibeant, ament vocales Symphonas, i et u, nec o pro u, vel e pro i, quo plurimi peccant, pronuncient.

vaggia, e croda vaglia", statt „Aspro core e selvagio e cruda voglia"[1]) dürften kaum ein wenig über diese Ansatzstudien auf A hinausgekommen sein. Die Strenge der Forderung, das Vokalisieren soll auf allen Vokalen geschehen, ist nicht befolgt worden. Man hat nur die Vokale herangezogen, die als die Koloraturvokale galten. Das bezeugt Donati: Hat der Schüler Sicherheit im Unterlegen der Solmisationssilben erlangt, so singe er nunmehr die Uebungen auf A, E, O, wie man es beim Passagensingen zu tun pflegt[2]).

Der leichteste Vokal ist auch nach dem Urteil des Mersenne der Vokal A, denn die Kinder fangen mit ihm ihre Artikulationen an[3]). Ohne die Solmisation zur Hand zu nehmen, läßt er die ganze Elementarlehre, die er mehr begrifflich zum Bewußtsein des Schülers bringt, soweit Intonationen mit der Stimme als notwendig erscheinen, nur mit Hilfe der Silbe „La" üben. Diese Methode ist zu seiner Zeit durchgängig in Anwendung bei den Franzosen[4]). Mersenne verurteilt das Durcheinander der Vokale in der Solmisation und schätzt eine mit den ersten Studien einsetzende bewußte Ansatzbildung auf der Grundlage des Vokals A, weshalb er die neue Solmisation des Lemaire: $\frac{va}{ta}$, ra, ma, fa, sa, la, za wiederholt empfiehlt[5]).

Bei Maffei ist der Vokal O der Vokalisations- und Koloraturvokal. Seine Beispiele bringen fast alle Passagen auf O. Wiederum geben lediglich klangliche Gründe für seine Wahl den Ausschlag: Am liebsten bringt man die Passage auf einer Silbe mit dem Vokal O an. O ist der beste Vokal, weil sich mit seiner Hilfe der Ton rundet. A und E verbinden sich nicht so gut mit dem Atem[6]).

I und U lehnt Maffei auch ab. Denn U klingt wie das Heulen des Wolfes und ist von düsterem Klange[7]). Der Vokal I, mit einer Passage gesungen, klingt, als ob ein Tierchen klagt, das seine Mutter verloren hat. Man soll es nur dem Sopran zu-

---

[1]) Zarlino, Ist. harm. Kap. 45.

[2]) Donati, Motetti lib. II. 1636. Regel II: Quando sarà impossessato bene il figliolo di Cantar le sudette noti, lo applicarà poi sotto la lettera, ouer sillaba A, E, O, come si vsa di far la Gorga.

[3]) Mersenne I. De la voix, Prop. 43, S. 56: parceque les enfans commencent leur articulations par les voyelles dont ils vsent pour cier, et particulierement par la lettre „a", pource qu'elle est la plus aisee à prononcer. — Doni I, „lallare".

[4]) Mersenne II, 337: sous la prononciation d'vne seule et mesme silabe, dont celle de „La", semble estre aujourd'huy plus conuenable en France qu'aucune autre.

[5]) Mersenne. Harmonicorum libri XII, 1635; lib. IV. prop. 4. lib. VII. prop. 19.

[6]) S. o. S. 50, 3; dann folgt: e con l'altre, oltre che non così bene s'unisce il fiato, parche si formino i passaggi, sembianti al ridere.

[7]) S. o. S. 44, 6.

gestehen, weil es bei ihm weniger häßlich in der Koloratur klingt, als bei einer der andern Stimmen[1]). Caccini aber sagt: In Passagen klingt beim Sopran das U besser als beim Tenor, bei diesem wirkt I besser als U.[2])

Durante erklärt I und U für die häßlichen Vokale, erlaubt jedoch, ausnahmsweise auf ihnen, wenn sie in langen Silben stehen, Akzente und Manieren von wenig Noten zu bringen.[3]) Diese allgemein unbeliebten und schwierigen Vokale werden höchst merkwürdigerweise von Zacconi für die leichtesten gehalten, er stellt das bis jetzt betrachtete Vokalschema auf den Kopf, indem er, wiederum andererseits eine durchaus vernünftige Phonetik entwickelnd, sagt: einige Vokale wollen geschlossen ausgesprochen werden, wie I und U, einige andere halb offen wie E und O und einer breit wie A; man wird merken, daß man ganz leicht I und U hervorbringen kann, daß mit ein wenig mehr Mühe man sich das E und O verschafft, aber daß man bei dem A, weil es mehr Atem haben will als die andern, sich auch mehr abmühen muß, es hervorzubringen[4]). Cerone, der diese Stelle kannte, übernahm sie nicht unbesehen[5]).

Endlich ist auch noch die Besonderheit hervorzuheben, daß Herm. Finck, ohne Gründe anzugeben, I und E für die Koloraturvokale erklärt. Auch bei ihm enthalten die Noten die nötigen Belege. Finck sagt: Besonders muß beachtet werden, bei Ligaturen und Koloraturen nicht A, O oder U im Munde zu führen, sondern sie möglichst auf I und E passend und geschickt zu legen[6]).

---

[1]) Maffei, Discorso S. 43: Et alcuna, si come è, lo i, portandosi co'l passagio, rappresenta, un'animaletto che si vada lagnando, per haver ismarrita, la sua madre; pure si può concedere ch'al soprano, istia manco brutto il passaggiare per lo, i ch'all'altre voci.

[2]) Caccini, la vocale „u" fa migliore effetto nelle voce de soprano, che del Tenore, e la vocale „i" meglio nel Tenore, che le vocale „u". (Goldschmidt, S. 21.)

[3]) Durante, Arie devote: . . . far passaggio, nell'altre dui, quando vi si affrontar à la sillaba lungha, si potrà fa qual che accento, o gratia di poche note, che non disdirà.

[4]) Zacconi I, Cap. 66: bisogna che sopra qual si voglia mostrar, et essempio li canti tutte le cinque vocale che sono A, E, I, O. V, perche alcune di esse uolendo esser pronuntiate chiuse, come I, ed V: alcune altre mezze aperte come E, ed O, ed vna larga come A. vederà che facilmente si pronuntiano I, ed V; Et che con vn poco piu di fatica si sumministranno E, ed O; ma che l'A per voler piu fiate di tutte l'altre [vergl. o. S. 114, 6] si stenta piu a pronuntiare.

[5]) S. o. S. 112, 5.

[6]) Nominatim et hoc teneatur, si notae textum multitudine excedunt, non tibi sit in bucca, a, o, aut u, sed semper quantum fieri potest, i vel e concinnè, et dextrè applicetur.

Kapitel VII.

Die Methodik der Koloraturtechnik.[1]

§ 20—23.

§ 20. Das Verbinden der Töne.

Das künstlerisch vollendete Aneinanderreihen der Töne über demselben Vokal ist nicht nur eine der wichtigen Vorbedingungen des Koloraturgesanges, sondern kommt ebensogut auch für die Melismatik des Chorals in Betracht. Hier bereits und dann in den Uebungen des Vokalisierens, als langsame Koloraturen aufgefaßt, wird das schulgerechte Tonverbinden gepflegt.

Die einfachste Formel für das Tonverbinden begnügt sich damit zu sagen, man spreche z. B. bei den Neumen des Chorals oder den Passagen immer wieder und sovielmal den betreffenden Vokal aus, als Noten über der Silbe stehen; so sagen Rossettus[2]) und Donati[3]). Banchieris Regel über die Ausführung des Bindebogens ist herbeizuziehen. Doch fügt Banchieri wohlweislich hinzu, das Wiederholen der Vokale geschehe nur in Gedanken: Obwohl die Vokale A und E eigentlich mehrmals angeschlagen werden sollen, so hat sie der Sänger jedoch in der Weise in

---

[1]) Ueber die Kunst des Diminuierens, d. h. über den Brauch der virtuosen Sänger des 16. Jahrhunderts, die Kantilenen durch ornamentales Figurenwerk zu variieren, unterrichtet am besten Max Kuhn: „Die Verzierungskunst". Er entwickelt ausführlich Geschichte und Praxis des Diminuierens. Seine Behandlung dieser Materie geschieht vom Standpunkt des fertigen Sängers aus. Die Seite der Stimmpädagogik hat er kaum gestreift. Dasselbe gilt von den Werken Dannreuthers „Musical ornamentation", Goldschmidts „Die Lehre von der vokalen Ornamentik" 1907 und Beischlags „Die Ornamentik der Musik" 1908.

Goldschmidts „Italienische Gesangsmethode" behandelt die Methodik der Kehltechnik des 17. Jahrhunderts; sie wird durch vorliegende Arbeit ergänzt und ins 16. Jahrhundert auf Grund von Quellen, die Goldschmidt nicht vorlagen, zurückgeführt.

[2]) S. o. S. 106, 5.

[3]) Donati, 1636, Motetti II. Regel 2 . . . proferire tanti A, tanti E, et tanti O . . .

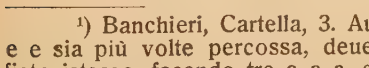
einem Atem zu verbinden, daß er die drei A oder zwei E nur in Gedanken ausspricht[1]).

Wollte man jene einfachste Formel wörtlich befolgen, so käme es zu keinem Tonverbinden, sondern zum Tontrennen, und es entstände die Wirkung melismatischen Gesanges, wie sie Vicentino schildert: „Wie ist es so schlecht anzuhören, wenn tausend Noten über einem Vokal stehen, und der Vokal beim Singen immer wiederholt wird: a, a, a, a, dann e, e, e, e, dann i, i, i, i, usw.[2]).

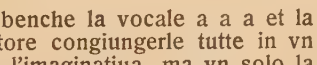
Vermutlich aber hat Vicentino die von andern Seiten durchgängig getadelte Tonverbindung gemeint, bei der Hauchlaute zwischen die einzelnen Töne eingeschoben werden, eine Manier, die dem Gesetz des sparsamsten Atemverbrauches widerspricht. Solche Fälle zählt Conrad von Zabern auf: „Die erste Unsitte ist die Anfügung eines h an Vokale in Worten, die gar kein h haben; so z. B. im Kyri-e e-leison, wo man unzählig oft singen hört hehehe, nach Art der Metzger, wenn sie ihre Hammel auf die Weide treiben. Ebenso hört man tausendfach ein haha, hoho in Worten, welche durchaus kein h in sich haben“[3]).

Ebenso spricht Demantius über diesen Punkt, daß der Schüler „die Noten, so wol di puncta nicht duplire mit einem halitu heraus stoße, wie denn auch in den Coloraturen der schwartzen Noten und fusen im auff- und absteigen des Gesanges iede Noten mit einem h. von der andern gleichsam lachende reisse, und Cantahahahahahahate, item stuhuhuhuhultus pro stultus pronuncire“[4]).

Friderici gibt die dazu passenden Erläuterungen in Noten: Regel 7: Im Singen sollen die Punkte zierlich in die vorgesetzte oder vorhergehende Noten geteilet, und ohne sonderliche pronunciation[5]) gesungen werden. Irren demnach diejenigen, welche sollen singen:



und singen:



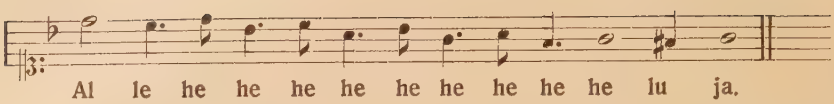
[1]) Banchieri, Cartella, 3. Aufl. S. 49: Et benche la vocale a a a et la e e sia più volte percossa, deue però il Cantore congiungerle tutte in vn fiato istesso, facendo tre a a a, et dui e e con l'imaginatiua, ma vn solo la uoce, praticando questa regola riesce ottimamente.

[2]) Vicentino, L'antica musica . . . Cap. 18, Bl. 80: come fa brutto udire a sentire cantar molte note, sotto una vocale, con la replica di quelle in questo modo detto, a. a. a. a. a. a. e. e. e. etc. i. etc. o. etc. u. etc. muoveno più gl'oditori alle risa che a divotione. (Uebers. nach Molitor.)

[3]) Monatshefte f. Musikg. 20, 99. [4]) Demantius, Isagoge artis musicae.

[5]) Auch Doni II, 70 spricht hiervon: E perchè quelli, che contengono nel mezzo note puntate, fanno in parte l'istesso effetto, rappresentando non quelli, che esitano nel parlare, ma quelli, che per non impuntare rinforzando il fiato, raddoppiano la vocale.

oder:



Im besondern verwerfen Maffei und Rognoni[1]) diese Hauchlauteinschiebungen für die Koloratur, Maffei findet diese Manier gerade im Verein mit den Vokalen A und E und läßt diese deshalb nur bedingungsweise zu[2]).

Wendet man nun dies wohl allgemeine Verbot der H-laute innerhalb einer Koloraturkette auch auf die Manier des häufigen Wiederanschlags desselben Tones an, so folgt daraus, daß sie mit einer Art Glottisschlag produziert worden ist. Der Meinung Garcia's über die Wiederanschlagsmanier ist deshalb der Vorzug vor derjenigen Stockhausens zu geben, da letzterer diese Manier als „gehauchten Triller" auffaßt. —

Positive Ratschläge über die Ausführung des Tonverbindens gibt Rossettus. Er bringt die eigentlichen Gesetze der Atemtechnik in Anwendung, wenn er sagt: wenn die Schüler zu den Ligaturen oder Neumen kommen, so sorge man dafür, daß der Atem den Gaumen ebenmäßig treffe[3]). Gewiß hat Rossettus das Legato zuerst nur an zwei Tönen üben lassen und vor allem auf die Gleichmäßigkeit in der Klangstärke der Töne geachtet: Wenn du eine Quinte oder Quart oder gr. Terz singen willst, so laß den Atem mit der Stimme in einem leichten, gleichbleibenden Strome entweichen. Z. B. singst du das Intervall re-la, so hüte dich davor, den Ton la so ungestüm wie nur möglich hervorzubringen, was sehr häßlich ins Gehör fällt. Und wenn es nötig ist, eine Quarte z. B. re-sol oder ut-mi auf- oder abzusteigen, so geschehe es vorsichtig, wohlklingend und angenehm zu hören[4]). Diese Stellen des Rossettus sind als früheste Versuche anzusprechen,

---

[1]) Francesco R. Selva di passaggi 1620. 9. Regel: Sono certi cantori, che alle volte hanno vn certo modo di gorgheggiare (alla morea) battendo il passaggio à vn certo modo da tutti dispiaceuole, cantando a a a, che pare, che ridano . . .

[2]) S. o. S. 114, 6.

[3]) Rossettus, Libellus c III, quando pervenerint ad ligaturas vel neumas, fac: ut anhelitus feriat palatum plane. S. a. o. S. 63, 3.

[4]) Ebenda, c III: Et cum facis, diapente, vel diatesseron, vel ditonum in cantando dic leviter cum anhelitu, et emitte aequaliter vocem, et anhelitum: exempli gratia quando cantas re la, illam syllabam la, multi conantur quo maxime possunt impetu proferre quod multum displicet auribus audientium: et sic de diatessaron videlicet re sol, et sol re, ut mi, et mi ut, oportet ascendere, vel descendere leviter cum harmonia, et cum auditu suavi . . . S. a. o. S. 63, 4.

Ueber die Gleichmäßigkeit des Atems bei der Koloratur siehe auch die Bemerkung Donatis o. S. 66, 3.

das Legato, das selbstverständlich längst vorher praktisch ausgeübt worden ist, zu definieren.

Auch Bovicelli hat die Erfahrung gemacht, daß die höheren Töne oft stärker gegeben werden als die tieferen: Und wenn auch eine ununterbrochene Folge vieler Sprünge den Instrumenten angemessener ist als der Stimme, so wirken sie jedenfalls, den Worten gut angepaßt, auch hier, vorausgesetzt, daß man die höheren Noten des Sprunges anmutig und ohne stärkere Betonung nimmt[1]). Besonders bei den Akzenten leidet das schulgerechte Tonverbinden durch ungleichmäßige Betonungen: Bezüglich der Akzente merke man sich, daß bei den Sprüngen jedesmal die dem Sprunge vorhergehende Note [d. h. soll z. B. bei dem Sprunge f — a ein Akzent angebracht werden, also soll kurz vor dem Anschlag des a der Ton g berührt werden, g] nicht sehr stark angeschlagen werden darf, vielmehr berühre man diesen Ton leicht[2]). Allgemein sagt Bovicelli: Bei Koloraturen mit gleichlangen Noten müssen alle gleichmäßig zum Ausdruck kommen, ohne daß eine mehr als die andere betont werden darf[3]).

Das Aneinandergliedern der Töne soll so geschehen, daß man der Uebergänge kaum gewahr wird, sagt Calvisius[4]). Durante gibt eine fast mathematische Beschreibung des Portaments: „Für das Uebergehen vom Ton zum Halbtone setzt man das Kreuz zur gebundenen Note, um anzudeuten, daß man anfange, den Ton allmählich steigen zu lassen, mit Rücksicht darauf, daß hier vier Kommata vorhanden sind, bis man den Halbton vollständig erreicht hat[5])".

Hier lag wiederum die Gefahr nahe, daß, wenn man das Tonverbinden allzugut auszuführen gedachte, man in ein Verwischen der Töne, oder auch in ein falsches Portament geriet;

---

[1]) Bovicelli, Regole, 15: E ancora che la continuatione di molti salti insieme sia più proprio delli Stromenti, che della Voce, ad ogni modo, se si sanno accommodar ben con le parole, riescono anco nella Voce, auertendo però, come di sopra, che le note più alte del salto si pigliano con gratia e senza forza.

[2]) Ebenda, 14: Per questi stessi accenti deue notarsi, che nei salti ogni uolta, che la nota precedente à quella del salto non si deue esprimere con molta forza, ma toccar con gratia.

[3]) Ebenda, 14. quando la prima nota e dello stesso ualore, con le seguenti, si deue pronunciar egualmente, senza alcuna differenza di uoci.

[4]) Calvisius, 1612: Regel 7: Semiminimae vel fusae, quae gradatim ascendunt vel descendunt, sono ita conjungendae, ne gradus magnopere exaudiantur.

[5]) Durante, Arie devote: Per il crescimento della voce dal tuono al semituono si assegna il diesis nella nota ligata per dar ad intendere, che bisogna comminciar à crescere a poco a poco facendo conto che vi siano 4. come, sino che si arrivi al perfetto crescimento. Uebersetzung nach Goldschmidt, S. 32.

letzteres war ein beliebter Effekt bei Sängern, die Doni erwähnt: Dies Schleifen geschieht dadurch, daß man die Stimme allmählich erhöht oder erniedrigt, wie wenn man mit dem Bogen über eine Violinsaite streicht und gleichzeitig mit einem Finger auf der Saite nach oben oder unten gleitet[1]). Aehnliches scheint schon Zacconi gekannt zu haben, da er das matte Anschlagen der Unterterz vor dem Schluß eines Trillers rügt, „so daß der Eindruck entsteht, als ob wir uns beim Aufsteigen der Töne mit Gewalt hinaufziehen oder -schleppen ließen (strascinare)[2]).

Das Tonverwischen kennzeichnet Cerone mit diesen Worten: Aus Mangel an Technik lösen einige die Töne nicht genügend voneinander, d. h. sie bringen sie nicht so scharf und klar hervor, wie es für die Koloratur notwendig ist.[3]). Auch Zacconi meinte derartiges, indem er gebot, die Koloraturen von Unsauberkeiten zu reinigen, und Hermann Finck nennt solche Koloraturen „ein Rasseln."

Das Lösen der Töne war das Gegenmittel gegen das Tonverwischen und falsche Portament. Finck sagt: „das Gesetz und das Wesen der Koloraturen verlangt, daß jeder Ton in der Kehle gebildet und beim Hervortreten aus derselben geschieden und ausdrücklich gehört werden kann"[4]). Oder Michael Praetorius: „Je geschwinder und schärfer nun diese Läufflein gemacht werden, doch also das man eine jede Noten recht rein und fest vernemen kann: Je besser und anmütiger es sein wird"[5]).

Bovicelli[6]), Donati[7]), Severi[8]), Doni[9]) fordern das Trennen der Töne, cum grano salis zu verstehen; Mersenne prägt den Ausdruck „hämmern": Die Kadenzen müssen wohl markiert und gut gehämmert werden, damit sie nicht verwirrt klingen[10].).

---

[1]) Doni, Trattati II, 24: Strascino parimente ... si fa con l'inacutire, o abbassare di continuo la voce, come sfegando una corda di Violino con l'archetto, e nell'istesso tempo spargendovi sopra un dito in su, o in giù ha troppo de femminile.

[2]) Zacconi I, (Chrysander): Vierteljahrschriff 7, 360. — Cerone, 548.

[3]) Cerone, 548: otros por defecto de garganta, sueltan las Figuras tan rezio (es a saber, no las pronuncian tan especificadas y claras) que sea conocida por glosa.

[4]) Monatsh. für Musikg. 11, 139. — Aehnlich Christ. Praetorius 5.

[5]) Mich. Praetorius, Synt. mus. III, 236.

[6]) Bovicelli, Regole, 14: Le biscrome poi, oltre la dispositione della voce deuono esser spiccate bene.

[7]) Donati II: il figliolo spicchi bene, et batti quelle noti ...

[8]) Severi 1615, V: Che le semicrome ... siano spiccate dal petto e non dalla gola come alcuni fanno, che in cambio di dar gusto all orecchio, generanò confusione, e disgusto.

[9]) Doni II, 25 i passaggi si ribattono, proferendosi nella gola più spiccati, e con radoppiamento di fiato.

[10]) Mersenne, Harm. II, 364, Mais les cadences doiuent estre bien marquées, et suffisamment martelées, de peur qu'elles soient trop confuses. — Auch II, 355 „martelez" kurz erwähnt.

§ 21. Didaktische Grundsätze zur Geläufigkeitstechnik.

Es ist selbstverständlich, daß im Koloraturgesang dieselben Anweisungen über Stimmbehandlung anzuwenden sind, wie sie in den vorigen Kapiteln, betreffend den Gesang überhaupt, erörtert worden sind, vor allem die des Klanggepräges, der Atembeherrschung, welch letztere dort schon mit Rücksicht auf die Koloratur gestreift wurde[1]), und des Gebrauchs des Brustregisters, worauf Severi[2]) und Franc. Rognoni[3]) speziell verweisen.

Bezüglich der Klangstärke scheint man für die Uebungen der Koloraturen den Forteton als fördernd erachtet zu haben. Zweifellos ist er dann durchgängig verwandt worden, wenn man die Passagen an Echostellen zu singen pflegte. Aber Zacconi gibt auch die direkte Anleitung dazu, besonders für den Fall, daß dem Schüler Schwierigkeiten im Verbinden der Worte mit den Passagen entstehen: „Wenn Einer, der die Noten von einem schweren sogenannten Duo[4]) zu singen hat, sich beim Sprechen anstrengt und sich bemüht, die Töne in solchem Tempo auszusprechen, daß besonders die darin befindlichen Achtel keinen Fehler oder Mangel haben, er doch zugleich daran denken muß, daß er sie nach den Regeln der Gorgia auszusprechen hat; er wähle ein Duett mit recht vielen Achteln, und wenn er es [ohne

---

[1]) S. o. S. 66.

[2]) S. o. S. 120, 7.

[3]) Franc. Rognoni, Selva, 1620: 9. Regel: la gorga vuol venir dal petto, e non dalla gola.

[4]) Solche Duos oder Ricercari, auch Solfeggien genannt, werden von Banchieri und Diruta ebenfalls erwähnt. Diese meist in der Form zweistimmiger Fugatos gehaltene wichtige Literatur für den Gesangsunterricht — zahllose Nachdrucke und handschriftliche Sammlungen dokomentieren die Bedeutung, welche man ihr beimaß — setzt um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein und erhält sich bis ins 18. Jahrhundert (Vergl. Goldschmidt S. 31, der erst am Ende des 17. Jahrhunderts derartige Sammlungen aufzeigt). Das älteste Werk dieser Gattung mag folgendes sein: Di Bernardino Lupacchino et di I. M. Tasso il 1. libro a 2 voci . . . Venet. 1559. Nach Eitners Quellenlexikon sind folgende Nachdrucke vorhanden: 1560 Ven. 1565 Ven. mit dem veränderten Titel „Il 1. lib. a note negre a 2 voci". 1568 Ven. 1584 Ven. 1587 Ven. 1591 Ven. Seit 1594 wiederholt in Venedig, Rom, Bracciano, Florenz. Letzte Auflage 1701 in Bologna. Eine Kopie dieses Werkes aus dem 18. Jahraundert in Kgl. Bibl. Berlin L 154, und L 289 enthält mehreres daraus. — Eine ähnliche Rolle spielte folgendes Werk: Metallo (Grammatico): Ricercari a 2 voci per sonare e cantare . . . Ven. 1614. Dann: Solfeggiamenti, e Ricercari a 2 voci . . . di Gio. Gentile, Roma 1642 und Duo Tessuti con diversi Solfeggiamenti, Scherzi, . . . per cantare, e sonare; alcuni motivati da diuerse Ariette à beneficio de'Principianti . . . dal Signor Gioseppe Giamberti Romano, Roma 1657. Von anderen Autoren Sammlungen aus den Jahren 1675, 1683, 1685. Viviani bezeichnet den Zweck seiner Sammlung 1693 mit: „utilissimi per apprendere in un tempo istesso la franchezza, ed il buon modo di cantare. —

Text] singen kann, versuche er einige Wörter unterzulegen, und zwar da, wo eine Menge von Achteln vorhanden ist, singe er nur eine einzige Silbe ... Solange Einer nun beim Aussprechen der genannten Silbe noch Mühe hat und es ihn anstrengt, ist es nötig, sie so viele Male zu singen, daß er sie aus Gewohnheit gut singen kann. Und er achte darauf, die Töne mit den Silben so schnell und so laut oder kräftig (polpose) zu singen, wie wenn die ganze Sängerschaft sie von Noten sänge, oder, wie wenn er sie auf einem Bruststück[1]) von Wörtern sänge" usw.[2]) Ferner spricht Doni von einer Verdoppelung der Atemstärke bei den Passagen, d. h. von einer Erhöhung der Tonstärke[3]). Dies zur allgemeinen Orientierung über die Art, die Geläufigkeit der Stimme zu üben.

Um über die didaktischen Grundsätze, die Geläufigkeit zu entwickeln, einiges zu berichten, wird es angebracht sein, mit den körperlichen Grundlagen zu beginnen. Ueber sie handeln Maffei und Mersenne und bechäftigen sich sowohl mit den eigentlichen Instrumenten, welche gerade den Koloraturgesang erwirken, als auch vorzugsweise mit den Qualitäten derselben.

Maffei sagt: der Ort, wo die Passagen gebildet werden, ist derselbe wie der, wo die Stimme überhaupt entsteht, d. h. in der Stimmritze[4]), die bald verengert, bald erweitert, die Luft derart fein stößt und bricht, daß hieraus das von allen erstrebte Singen resultiert[5]).

Aber noch zur Zeit Mersennes scheint man nicht einstimmiger Meinung über diese Angelegenheit gewesen zu sein: Einige glauben, daß die Epiglottis d. h. der Kehldeckel zur Trillerbildung beitrüge ... Andere sagen, das Zäpfchen, das am Ende des Gaumens in der Gestalt eines kleinen Kegels herabhängt, diene

---

[1]) Solche (?) Bruchstücke erwähnt auch Fr. Rognoni. S. o. S. 106, 1.
[2]) Vierteljahrschrift 7, 350. Chrysander. Zacconi I, Kap. 66.
[3]) S. o. S. 120, 9.
[4]) Ueber die Einlagerung der Glottis in den Kehlkopf: Maffei, Discorso 5: [Uebers.: „Die Stimme" III, 12] Il capo de la Canna è composto di tre cartilaggini, delle quali la più grande à guisa di scudo à noi si mostra: et è quel nodo, che nella gola di ciascun'huomo si vede, la qual'essendo'fatto per difesa di quello luego cosi dura simile allo scudo, si fa chiamare scudiforme, E nella capacità di questa se ne contiene un'altra, fatta per maggior difesa, se pure la prima non bastasse, e questa è senza nome [Ringknorpel]. E dentro di questa, cioè nel mezzo di quello luogo, ve n'è un altro chiamata cimbalare [Glottis], fatta à similitudine e guisa della lingua della sampogna; et in questa si fà la ripercussion dell'aere, e la voce.
[5]) Maffei, Discorso 15, Il luogo dove i passaggi si formano, è quello istesso, nel quale si forma la voce; cioè, ne la cartilagine chiamata cimbalare, come habbiam veduto; la quai'hora constringendosi, et hora dilatandosi dà sopradetti nervi ... rinfrange e ripercuote tanto minutamente l'aria, che ne risulta da tutti lo desiderato cantare.

zur Hervorbringung der Passagen[1]). Alsdann trugen jedenfalls merkwürdige, bei den Sängern gebräuchliche Hilfsmanipulationen mit den Lippen oder mit der Zunge bei den Passagen- und Trillerübungen zu Fragestellungen hierüber bei. Ohne sich deutlicher über die Einzelheiten dieser Lippen-[2]) und Zungenprozeduren[3]) auszusprechen, lehnt Mersenne sie als unkünstlerisch ab und stellt sich auf den Standpunkt, ähnlich Maffei, daß die Glottis, d. h. die Zunge oder Oeffnung des Larynx gegenüber den andern Teilen des Stimmorganes am unmittelbarsten zur Entstehung der Passagen und Triller beiträgt; denn die Glottis bringt die für die Passagen notwendigen Stufen und Intervalle der Töne hervor, was allein von den Verschiedenheiten der Stimmritzenöffnung[4]) abhängig ist[5]).

An die Qualität des Stimmorgans wird die Anforderung der Elastizität und Biegsamkeit gestellt. Hierüber sagt Maffei[6]): Die Eigenschaften der Stimme hängen von der Beschaffenheit des Stoffes ab, aus dem die „Luftröhre“ zusammengesetzt ist. Unter „Luftröhre“ begreife ich alle Teile, welche zur Hervorbringung der Stimme beitragen, so daß, wenn der Stimmapparat weich ist,

---

[1]) Mersenne I, Prop. 32, S. 41: Il y en a qui croyent que l'epiglotte qui couure la larynx, sert pour faire les fredons . . . Les autres disent que la columelle qui est attachée vers le fond du palais de la bouche, et qui descend en forme d'vn petit cone, sert pour faire les passages . . .

[2]) Mersenne I. De la voix. Prop. 32, S. 40: Or les passages ou fredons se peuuent faire ou dans la gorge par le moyen de l'anche, comme i'ay dit, ou avec les leures; mais cette derniere maniere est difforme, et condamnee par ceux qui enseignent à bien chanter.

[3]) Mersenne II, 355: Ces cadences sont les plus difficiles à faire de tout ce qu'il y a dans les chants, à raison qu'il faut seulement battre l'air de la gorge, qui doit faire quantité de tremblemens sans l'aide de la langue . . . Ceux qui n'ont pas la disposition de la gorge pour faire les dites cadences et les passages, se seruent des mouuemens de la langue, qui ne sont pas si agreables, particulierement lors qu'on les fait du bout. — Möglicherweise ist das so zu verstehen, daß die Sänger z. B. bei den Mitwirkungen der Lippen einen gleichbleibenden Tonstrom dadurch unterbrachen, daß sie fortgesetzt m- oder b-Laute einschoben, sodaß Silbenreihen wie mamama oder babababa, resp. bei den Mitaktionen der Zungenspitze Reihen wie dadadada oder lalalala entstanden.

[4]) S. a. o. S. 11, 5. — Nach der Meinung des Arztes Galenus (2. Jahrh. n. Chr.) machen Enge und Weite der Stimmritze Höhe und Tiefe des Tones aus, eine Ansicht, die auch jetzt noch Vertreter hatte.

[5]) Mersenne I, De la voix, Prop. 32 S. 40: C'est chose asseuree que l'anche du larynx, c'est à dire sa languette, ou son ouuerture, contribuë plus immediatement aux passages et aux fredons que les autres parties, dautant qu'il faut marquer les degrez et les interualles que l'on fait en soustenant le passage; ce qui ne peut arriuer que par les differentes ouuertures de la languette.

[6]) In Abhängigkeit von Aristoteles, generat. animal. V, Kap. 7.

auch die Stimme biegsam, elastisch und modulationsfähig sein wird[1]).

Mersenne: Diejenigen, welche eine beweglichere Glottis [d. h. eine, deren Oeffnung sich beweglicher schließt und öffnet] haben, sind geschickt für die Passagen und Triller. Die aber eine zu harte und trockene Glottis haben, können die Koloraturen nicht hervorbringen . . . Notwendig ist, daß die Muskeln und Knorpel, welche zur Stimmerzeugung beitragen, unbedingt gehorchen, und zwar muß der durch die „Recurrentes", d. h. der durch die von dem sechsten Nervenpaar oder -zentrum ausgehenden Nerven übertragene Reiz oder Antrieb sehr präzis wirken, auch muß die von den Blutgefäßen der Stimmorgane besorgte Beseelung sehr stark sein. In diesem Sinne kann man dann sagen, diejenigen, welche eines mühelosen Koloraturgesanges mächtig sind, haben eine elastische Glottis, weil bei ihnen das Oeffnen und Schließen derselben leichter von statten geht, als bei den andern[2]).

Diese Fähigkeit der Stimme, alle Arten von Diminutionen und Manieren mit Leichtigkeit und mühelos auszuführen, wird einesteils für eine reine Naturgabe gehalten. Mit dieser Anschauung deckt sich der ursprüngliche Begriff der „disposizione di gorgia" als einer Anlage zur Kehltechnik, wie er bei Ganassi auftritt. Später wird „disposizione" mit Kehltechnik überhaupt identifiziert, gleichgültig ob sie durch Schulung erworben oder mehr auf angeborenem Vermögen beruht.

Man war sich dessen bewußt, daß ein gewisses naturgegebenes Maß von Biegsamkeit des Organs notwendig war, um eine ersprießliche Entwickelung in die Wege leiten zu können. Eine Anzahl von Stimmen mußte auf den Koloraturgesang verzichten. In diesem Sinne sagt Maffei, daß den Stimmen, denen die Natur Biegsamkeit und Elastizität der Kehle versagt hat, seine

---

[1]) Maffei Discorso, 13: Or dico dunque, che queste voci nascono dalla propria materia della canna; et intendo per la canna; tutte le parti sopradette, che concorrono à far la voce; si che, se quella sarà molle, fara la voce flessibile; pieghevole e variabile.

[2]) Mersenne I, De la voix, Prop. 32 S. 40: D'ou il s'ensuit que ceux qui ont la dite languette plus mobile, sont plus propres pour faire les passages et les fredons, et que ceux-là ne les peuuent faire qui l'ont trop dure et trop seiche . . . il est necessaire que les muscles et les cartilages qui font la voix doiuent estre fort obeïssans, et que l'esprit qu'apportent les nerfs recurrents qui vienuent de la sixiesme paire ou conjugaison des nerfs, et celuy qui est fourni par les arteres qui sont dans los organes de la voix, est tres-prompt, et en grande abondance; de sorte que l'on peut dire que ceux qui font aisément les passages ont l'anche plus molle, puis qu'ils l'ouurent et la ferment plus facilement que les autres.

Uebungen wenig oder gar nicht nützen werden.[1]). So spricht auch Zacconi von den Sängern, die mit anmutiger, ziemlich glücklicher Stimme durch die Welt gehen und sicher alle Kantilenen singen, aber wegen einer gewissen natürlichen Ungeschichkeit keine Passagen oder Gorgia haben[2]).

Man kann also anderenteils die „disposizione“ durch systematische Schulung entwickeln. Aber Zacconi weiß sehr fein zwischen den Resultaten eines mühevoll zurückgelegten Weges und der scheinbar natürlichen Kehlfertigkeit zu unterscheiden: „Einige pflegen die Gorgia leicht zu haben, und das sind jene, denen die Natur sie zeigt und darreicht. Einige andere haben sie mit Mühe, und das sind jene, welche sie nur durch anhaltendes Studium erworben haben“[3]).

Ign. Donati hat seine „wenigen Konzerte (Koloraturarien) zur Schulung von Knaben und Mädchen, auch von Mönchen und für den Unterricht jener, welche von Natur keine Kehltechnik besitzen, geschrieben“[4]). Maffei gab „einige Notenbeispiele, mittels welcher man ganz allmählich sich Kehlfertigkeit aneignen kann“[5]).

Givoanni Luca Conforti[6]), bis 1585 Sänger der Päpstlichen Kapelle, wurde in diesem Jahre aus irgend welchen Gründen entlassen. Er lebte in Zurückgezogenheit, bis er 1591 wieder in die Kapelle berufen wurde. „In den sechs Jahren hatte er sich methodisch geübt und seine Stimme für alle Arten von Ornamenten geeignet gemacht, weshalb sein Name in der Geschichte des Gesanges berühmt bleiben wird“[7]).

Maffei würdigt die Bedeutung der Methodik, welche zur Erlangung der Koloraturfertigkeit notwendig ist: Es ist wahr, daß die Anlage zum Koloraturgesang Naturgabe ist; aber daß man ohne diese meine Regeln die Passagen erlernen könnte, ist rein unmöglich. Denn wenn die Natur auch die Anlage gibt, so bietet

---

[1]) Maffei, Discorso 15: tal voce ... si riduce alla flessibile, poiche consistendo ella nel sormontar di basso in alto; nello discender d'alto in basso, con la minuta, et ordinata ripercussio. ne dell'aere non può nascere, se non da l'istromento pieghevole, e molle. Onde si fà chiaro à tutti, che coloro i quali dalla Natura non hanno la gola molle, e pieghevole; non sono atti à far passaggi, si che ad essi loro poco è nulla questi miei ordini giovevoli saranno.

[2]) Nach Chrysander, Vierteljahrschrift 7, 393.

[3]) Zacconi (Chrysander), Vierteljahrschrift 7. 342.

[4]) Donati, Mottetti II. lib. 1636: Questi pocchi concerti, accomodati con passaggi gli hò fatti, per Educatione de figlioli et figliole, ouer Monache, et per quelli che non hanno dispositione Naturale.

[5]) Maffei, Discorso, 18, alcuno essempio di notole, per le quale si possa passaggiando, acquistare la dispositione della gorga, appoco appoco

[6]) Verfasser der Diminutionsschule: Breve et facile maniera, 1593.

[7]) Nach Baini's „Palestrina“ II, 172. (Kuhn, S. 13.)

doch erst die Kunst die Methode dar, ohne welche sich ja überhaupt nicht Gutes vollbringen läßt[1]).

Betreffs der bei der Erlernung des Diminuierens beobachteten didaktischen Grundsätze ist zuerst zu sagen, daß die Gebote über die Unablässigkeit und den Ernst, womit das Studium des Gesanges überhaupt zu betreiben ist, ihre Geltung ebensogut im Koloraturgesang haben[2]).

Der ersten Uebung wird Wichtigkeit beigemessen. So sagt Maffei: Man gehe nicht von einer Passage zur andern über, bevor man die erste nicht sehr gut begriffen und sich angeeignet hat[3]). Coclicus betont: Dies ist die erste Klausel, welche Josquin seine Schüler lehrte.

Der Satz „vom Leichteren zum Schwereren" ist auch hier in Geltung. Doni verwahrt sich einmal gegen das zu frühe Beginnen mit der Passagenkunst, d. h. wenn die Schüler noch nicht einmal firm in der Elementarlehre geworden seien. Zacconi glaubt die Einfachheit seiner Anfangsübungen rechtfertigen zu müssen: „Aber weil die Professoren des Gesanges über diese meine Kleinigkeiten lachen möchten, indem sie meinen, dieselben seien für sie bestimmt, die doch etwas Gelehrteres und Reiferes nötig haben . . . [so sage ich] . . . daß ich lediglich beabsichtige, sie lernbegierigen Schülern vorzulegen, um diesen mit einem klaren und sichtbaren Beispiele alle jene Dinge zu zeigen, die sie zu sehen und zu wissen wünschen"[4]). Cerone hebt hervor, daß er bei der Aufstellung seiner Uebungen auf die jeweiligen Fähigkeiten des Schülers Rücksicht genommen und vermieden habe, ihm zur Zeit noch Unmögliches zuzumuten[5]).

Friderici lehnt es ab, die Schüler zu frühzeitig die Manieren erlernen zu lassen, indem er sagt: „Es hette hier auch wohl können genugsam meldung geschehen etlicher newen Italiänischer, im singen gebräuchlichen Manieren, als: des Accentus, der Tremulen, Gruppen, Tiraten, Trillen und Passagien, und was der Art mehr ist. Aber weil es zum Teil vor junge Knaben zu

---

[1]) Maffei, Discorso, 45: è ben verō che la disposizione della gorga viene dalla natura, ma che senza queste mie regole si possa apparare il modo del passaggiare, è pure impossibile cosa, perche se la natura dà l'attezza, l'Arte porge il modo, senza il quale non si farebbe cosa alcuno buona.

[2]) Hierüber die Bemerkungen des Coclicus und Maffei, s. o. S. 8, Auch Zacconi: „Jene also, die diese meine kleinen Sachen samt den folgenden haben und gründlich fassen wollen, die mögen sich mit Geduld wappnen und dann sie oft studieren. — Vierteljahrschrift, VII. Kap, 66.

[3]) Maffei, Discorso, 21: non debbia in modo alcuno passare, da un passaggio à l'altro, senza haver'il primo molto bene inteso, et apparato.

[4]) Vierteljahrschrift VII, Kap. 66. Zacconi.

[5]) Cerone, 564 sehr breit.

schwer . . .“ Michael Praetorius genügt es, daß die Schüler vorläufig einen Begriff von den Manieren bekommen: „Jedoch hab ich etliche Arten allhier obiter mit beyzusetzen nötig erachtet, damit die noch zurzeit unwissende Tyrones, nur in etwas sehen und wissen mögen, was ohngefehr ein Trillo genennet werde“ [1]).

Das Tempo soll allmählich beschleunigt werden. Friderici macht die Erfahrung, daß, wenn man die Anfänger gleich in einem Tempo singen ließe, als ob sie „Hasen erjagen solten“, und wenn „sie bei etlichen Fusen und Semifusen ankommen, sie nicht die Helffte davon recht zu sehen bekommen, viel weniger recht singen“ [2]) Darüber, daß Zacconi seine ersten Uebungen nur in Achteln niederschreibt, gibt er diese Bemerkung: „Ich verfehle nicht, hier ferner noch die Ursache anzugeben, weshalb ich in den obigen Passagen-Beispielen keine Uebungen von Sechzehnteln aufgestellt habe. Es ist geschehen, weil ich eine besondere Rücksicht darauf nahm, die ersten schnellen Erhebungen für träge Stimmen zu zeigen, damit die Anfänger um so leichter sie lernen mögen“ [3]).

Sobald der Schüler die Passagen in einem mäßigen Tempo zu singen vermag, steigere er daß Zeitmaß in der Schnelligkeit. Wer dahin gelangt ist, „daß er die Passagen gut herausbringen kann, der verändere diese Beispiele von Achteln in solche von Sechzehnteln, wodurch er selbständig andere Uebungen gewinnen und diejenigen Hilfsmittel erhalten wird, die er für sein Weiterstreben nötig hat“ [4]). Auch über die Steigerung einfacher Sekundbewegungen in Achteln zum eigentlichen Triller in Sechszehnteln und noch schnellerer Bewegung spricht Zacconi [5]). Daß er sich den Uebergang von den Achteln zu den Sechzehnteln nicht metronomisch genau denkt, sieht man an dieser Meinung: Wenn es den Sänger möglich ist, durch schnellere Bewegung der einzelnen Töne mehr Noten unter einen Taktteil zu bringen, als es eigentlich Vorschrift ist, so ist dagegen nichts zu sagen [6]).

Zacconi wünscht, um die Sprünge am rechten Ort zu erlernen, sie gelegentlich in die meist stufenweisen Passagen einzustreuen, um so den Schüler allmählich an ihre Schwierigkeiten zu gewöhnen [7]). Diesbezüglich soll der Lehrer dem fähigen Schüler erlauben, was er dem weniger vorgeschrittenen verbieten muß. „Wenn ich gesagt habe, die Passagen der mensch-

---

[1]) M. Praetorius, Synt. mus. III, 237.
[2]) Friderici, Regel 9.
[3]) Vierteljahrschrift 7, 395.
[4]) Ebenda.
[5]) Ebenda, S. 362.
[6]) Ebenda, S. 360.
[7]) Vierteljahrschrift 7, 354.

lichen Stimme seien in stufenweise aufeinanderfolgenden Tönen[1]) zu machen und nicht gebrochen oder sprungweise (sequenti, et non spezzati), und dennoch einige Beispiele in sprungweisen Folgen beifügte, so gibt es doch genug Sänger, die dazu imstande sind“[2]).

Hand in Hand mit der Beschleunigung des Tempos geht die Dehnung der Atemlänge. Donati gibt deshalb den Rat: Anfangs hüte man sich, mit großer Geschwindigkeit zu singen; aber man wiederhole die Noten einer Passage immer ein wenig schneller, um sich daran zu gewöhnen, alle in einem Atem zu singen[3]). Ein frühzeitiges Sichübernehmen in der Atemlänge verwirft Zacconi: „Alle diese Dinge erfordern Gewandtheit, Schnelligkeit und Festigkeit im Takthalten. Der Sänger, welcher sich ihrer bedient, hat die Rücksicht zu nehmen, nur so viele Töne in einem Atem zu singen, als er bequem bewältigen kann“[4]). Nach den einfachen Uebungen, die der Schüler bemeistert hat, soll er längere zur Uebung nehmen[5]). Schön sind die Passagen, wenn sie lang ausgehalten, vorgetragen werden, sagt Mersenne[6]). Gleichzeitig mit den Uebungen zur Behendigkeit der Funktionen der Glottis ist die Kraft der Brust zu pflegen und zu entwickeln, damit man eine angemessene Menge Noten kunstgerecht zu Ende führen kann und nicht auf halben Wege nach vier oder sechs Tönen den Lauf unterbrechen oder am Ende mit schwächlicher Stimme ankommen muß, so daß die Passage gleichsam erstirbt. Das Ende einer Kadenz erfordert doppelten Nachdruck[7]).

Das Ziel der Geläufigkeitsmethode ist selbstverständlich die Steigerung des Tempos bis zur höchsten Geschwindigkeit. Denn der höchste Grad von Kehltechnik, von Gewandtheit im Tonanschlag gewährt dem Sänger die Möglichkeit, seinen Intensionen in jeder Hinsicht folgen zu können. Severi[8]) und Mich. Praetorius[9]) verweisen auf möglichst große Geschwindigkeit der Passagen.

Das endliche Streben der Sänger ging darauf, es in den

---

[1]) Auch Maffei ist dieser Ansicht, daß die Passagen stufenweise gehen müssen. S. Die Stimme III, 15.

[2]) Vierteljahrschrift 7, 393.

[3]) Donati, Motetti. 1636: Per le prime volte non si faranno Cantare con molta prestezza, mà reiterando le sudette noti sempre vn poco più, con prostezza per far l'abbito di cantar le tutte in vn fiato.

[4]) Vierteljahrschrift 7, 358.

[5]) Ebenda, S. 352.

[6]) Mersenne, De la voix. Prop. 34 S. 42: particulierement quand ils sont soustenus et qu'ils durent long-temps.

[7]) Zacconi, Vierteljahrschrift 7, Kap. 66. — Cerone, 548.

[8]) Severi: Che le semi crome si cantino con viuacità et presto il più che sarà possibile. 5. Regel. Salmi passaggiati, 1615.

[9]) S. o. S. 120, 5.

Koloraturen den Instrumenten gleichzutun. Einige Autoren z. B. Finck[1]), Caccini[2]) verurteilen dies.

Bovicelli wußte, was er der Sängerwelt seiner Zeit zumuten durfte, indem er Passagenmuster von hoher Kompliziertheit bot: Und wenn jemand vielleicht sagen sollte, ich hätte einige Passagen gesetzt, die für eine menschliche Stimme unmöglich ausführbar seien, so antworte ich, von der Natur gut veranlagte Stimmen bringen noch schwierigere zuwege und darin wird mir jeder Kenner dieser Kunst beipflichten[3]). Er gesteht auch zu, daß eine ununterbrochene Folge vieler Sprünge den Instrumenten angemessener ist als der Stimme, dennoch gibt er dieser den Rat, sie auch zu versuchen[4]).

Francesco Rognoni bestimmt den zweiten Teil seiner „Selva di Passaggi", der ausdrücklich Instrumentalornamentik enthält, während der erste Teil Vokaldiminutionen umfaßt, auch für die menschliche Stimme als Uebungsmaterial[5]). Aber schon die Diminutionssammlungen des 16. Jahrhunderts — Ganassi „Fontegara", Ortiz „Trattado", Casa detto da Udene „Il vero Modo di diminuir" etc. — die für Instrumente (Flöte, Violone, Kornett) und für die menschliche Stimme, ohne daß ausdrücklich Unterschiede in den Diminutionen für diese und jene festgesetzt werden, bestimmt sind, zeigen deutlich, daß man diesen Zug unterstütze, es den Instrumenten gleichzutun.

Es ist im letzten Grunde ein Merkmal des Renaissanzgeistes in den Sängern, bis an die Grenzen des Menschlich-Schicklichen zu gelangen und sie zu durchbrechen, wenn sie bestrebt sind, sich jene „grandissima disposizione" zu eigen zu machen, welche Della Valle dem Giuseppino nachrühmt[6]).

---

[1]) S. o. S. 3, 4.

[2]) Nuove Musiche, s. Goldschmidt, S. 14.

[3]) Bovicelli „Regole", vor S. 1: Et se altri per auentura decessero, che io hauessi posto alcuni Passaggi, che paiono impossibili à farsi con viua voce, risponderò loro, che essendo essi dalla natura dottati di buona dispositione di voce, ne faranno anco di più difficili assai, si come ogni intendente di questa professione mi concede.

[4]) S. o. S. 119, 1.

[5]) Regel 10: S'intende però, che studiando simil passaggi, si vadi sino alla sua dispositione, e più, secondo gl'instromenti.

[6]) Doni, Trattati II, 255: La voce di Giuseppino (Tenore) non era buona, ma aveva egli grandissima Disposizione, e dell'arte non sapeva tanto, che finisse il modo; ma i passaggi gli erano naturali . . .

§ 22. Die Diminutionssammlungen.

Der aus dem vorigen zu abstrahierende Grundsatz, gemäß welchem, so darf man annehmen, die praktische Schule der Geläufigkeit gehandhabt worden sein wird, lautet kurz: die Kräfte der Stimme sind in bezug auf Beschleunigung des Tempos, Dehnung der Atemlänge, rhythmische Kompliziertheiten usw. ganz allmählich stärker anzuspannen. Deshalb liegt die Vermutung nahe, daß das Noten- und Uebungsmaterial in den Schulwerken[1]) der Verzierungskunst im 16. Jahrhundert und Anfang des 17. Jahrhunderts nach einem jenem Grundsatze entsprechenden, planmäßigen Verfahren geordnet sein müßte, wenn anders der Gesangsschüler sich dieser Bücher als Führer zur Erlangung der „disposizione" bedient habe. Um es gleich zu sagen, die Mehrzahl der Diminutionswerke enthält keine systematische Anordnung des Stoffes in obigem Sinne, ihre Anforderungen sind nicht den jeweiligen Fähigkeiten des Stimmorgans eines Schülers angepaßt.

Um ein Beispiel zu geben: Ganassis „Fontegara" bietet folgendes Inhaltsschema für die Anordnung der Diminutionen:

Aufsteigende Sekund 14 Grundformen, deren jede stets gegen zehn Diminutionsformeln bringt

Absteigende Sekund	14	Grundformen
Aufsteigende Terz	11	„
Absteigende „	11	„
Aufsteigende Quart	10	„
Absteigende „	10	„
Aufsteigende Quint	9	„
Absteigende „	9	„
Kadenzen	10	„

Diese Ordnung ist nicht der Absicht entsprungen, die Schwierigkeiten für die Stimme langsam zu steigern, derart daß sie erst im Umfang einer Sekund durch mannigfache Uebungen z. B. im Tonansatz, Tonverbinden gefestigt würde, um hernach den Umfang bis zur Quint zu erweitern. Notwentig wäre es auch, die Diminutionsformeln innerhalb eines Intervalles, sogar einer Grundform stimmlich zu ordnen.

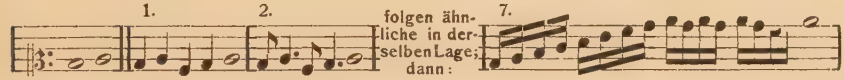
Aber Ganassis Uebungen beginnen folgendermaßen:

I.

[1]) M. Kuhn „Verzierungskunst" S. 5—20 zählt diese Werke mit ihren vollständigen Titeln auf, aus denen zu ersehen ist, daß ein Teil für Instrumente, daneben auch für die Stimme, ein anderer Teil für diese in erster Linie bestimmt ist.

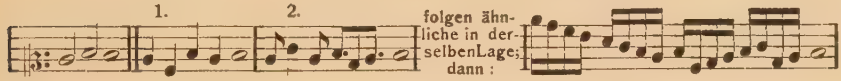
II.

III.



usw.

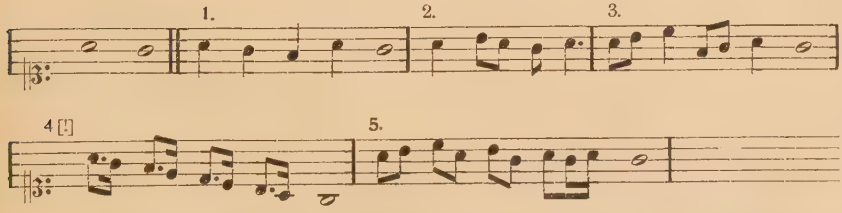
IV.



usw.

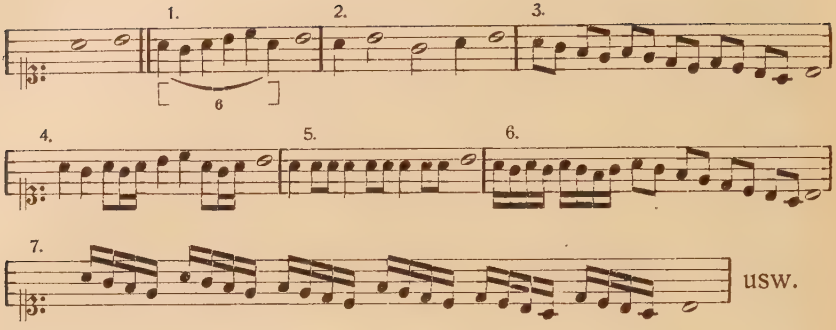
Oder Ganassi bringt folgende Aneinanderreihung bei der fallenden Sekunde in ihrer Grundform:

V.



Oder ein anderes Beispiel für die steigende Sekunde der Grundform:

IX.



Es ist nicht schwer einzusehen, daß hier, so phantasievoll diese Diminutionsexempel auch erfunden sind, vom Standpunkte einer rationellen Stimmbehandlung betrachtet, ein ziemliches Durcheinander aller möglichen Anforderungen an die Stimme vorliegt. Eben wird noch der Umfang einer Sekund und Quart I 1—3 beansprucht, da verlangt Ganassi in unmittelbarem Anschluß eine regelrechte Nonenskala aufwärts I 4 und zwar in Achteln, während vorher längere Notenwerte vorherrschten. Alsdann werden noch höhere Tempobeschleunigungen I 6 u. 7 angewandt, zwischendurch eine Akzentmanier I 5 eingeschaltet, um in I 8—10 ganz leichte Uebungen zu bringen. Auch die durchaus verfrühten und unvorbereiteten Trillerbeispiele in ungewohnt hoher Lage II 4 und III 7 sind zu beachten. Dann der plötzlich nach unten schießende punktierte Rhythmus des Beispieles V 4. Selbst für einen Flötenschüler sind das alles unfaßbare Dinge für den Anfang.

Bei den andern ist es ähnlich. Auch Ortiz läßt auf jede der Grundformen allerlei Variationen ohne stimmliche Ordnung folgen. Die allererste Uebung in Richardo Rognonis „Passaggi“ 1592 fährt elf Töne hinauf. Der zweite Teil „Il vero Modo“ beginnt zwar mit Terzdiminutionen, die aber rapid bedeutende Längen annehmen und verwickelt werden. Giovanni Bassanos Diminutionen[1]) verlangen von vornherein die höchste Stufe der Virtuosität. Gewiß hat er sein Werk gar nicht als eine progressive Schule entworfen, sondern für die bereits tüchtigen Musiker berechnet, denen er mit seinen Beispielen nach Möglichkeit zu helfen gedachte[2]). Auch Conforti und Bovicelli lassen die verschiedenartigsten Variationen auf je ein Grundintervall folgen.

[1]) Ricercate, Passaggi et Cadentie ... di Giov. Bassano. Musico dell'Illustriss. Signoria di Venetia. Novamente Ristampate. In Ven. 1598. Erste Auflage 1585! [Graues Kloster Berlin.]

[2]) Desideroso (per quanto io posso) di giouare alli virtuosi [Musici.

Er wäre auch merkwürdig, daß die Reihe der mit Verzierungsmustern versehenen Grundintervalle meist bei der Quinte abbricht — Bovicelli bringt auch noch Sextvariationen — und z. B. bei Ganassi unmittelbar auf die Kadenzdiminutionen übergeht. Die stimmlichen Schwierigkeiten, die sich erst bei merklicher Erweiterung des Umfanges häufen, wären einfach unbeachtet geblieben. Aber es ist vielmehr so, daß z. B. bei den Sekunddiminutionen wesentlich Anfang und Ende der Verzierung eine Sekund ausmachen. Was dazwischen liegt, ist so gut wie an nichts, auch an keinen bestimmten Umfang gebunden, sondern der freien Phantasiegestaltung überlassen. Das Abbrechen bei der Quinte hat seinen Grund darin, daß die Intervalle Sekund-Quinte am gebräuchlichsten in der Gesangsliteratur waren [1]). Noch Doni erklärt Sext- und Septintervalle für intonationsschwierig [2]). Conforti bricht bei den Quintdiminutionen ab und geht zu Prim- und Oktavverzierungen über; ihre Zusammenstellung ergibt sich aus der harmonichen Verwandtschaft dieser Intervalle. Dasselbe gilt von den Sekund- und Nonendiminutionen bei Ganassi.

Ortiz sagt über den Zweck seines „Trattado“: „Man muß die Stimme, die man glossieren (verzieren) will, nehmen und von neuem schreiben. Wenn man nun an eine Stelle kommt, die man glossieren will, muß man in dem Buche (des Ortiz) die (betreffende) Art der Noten aufsuchen; wenn es eine Klausel ist, unter den Klauseln, und wenn nicht, unter den andern Grundformen. Dort wird man alle Abweichungen (Variationsmuster) sehen, die über diesen Noten geschrieben sind, und diejenige herausgreifen, die einem am besten scheint, und sie an die Stelle des Cantus firmus setzen.“ [3]) Aenhlich kennzeichnet Conforti den Sinn seiner „Breve et facile maniera“: sie lehrt, wie man ohne Lehrer jede Komposition oder Einzelmelodie koloriert niederschreibt.[4]) Ortiz ist ganz unzweideutig. Hätte er sein Buch in der Absicht einer systematischen Schule zur Geläufigkeitstechnik abgefaßt, so würde er auf die schweren Klauseln nicht die weniger schweren Intervalldiminutionen

---

[1]) Der Sänger war nicht verpflichtet, jedes Intervall zu verzieren. So konnte er Sexten und Septimen, wenn sie vorkamen, unverziert lassen oder sie mit Kombinationen kleinerer Intervallverzierungen glossieren.

[2]) Doni, Trattati II, 25: di rado si usano e difficilmente s'intuonano come di seste e settime . . .

[3]) Ordiz, Trattado 1553: Ha se de tomar la boz que se quiere glosar y yrla escriviendo de nuevo y, quando llegare a donde quiere glosar yr al libro y buscar aquella manera, de puntos si es clausala en las clausulas y sino en los otros puntos y mire alli todas las differencias que estan escritas sobre a quellos puntos y tome la que meior le estubiere y pongale en lugar delos puntos llanos. (Kuhn, 87.)

[4]) Titel: per potere da se senza maestri scrirere ogni opera et aria passeggiata.

haben folgen lassen, sondern umgekehrt verfahren sein. Für den Zweck seines Buches ist eine derartige Anordnung gleichgiltig. Denn er soll eine Mustersammlung von Diminutionsformeln, ein bequem zu handhabendes Nachschlagebuch sein, weshalb er folgende Anordnung wählt:

Kadenzen nach Oktavengattungen geordnet, einfach verziert.
Sekunden als Brevis, Semibrevis, Minima, auf- u. absteigend, verziert
Terzen „ „ „ „ „ „ „ „
Quarten „ „ „ „ „ „ „ „
Quinten „ „ „ „ „ „ „ „

Bovicelli, der ebenfalls eine derartige lexikalische Ordnung seiner Diminutionsformeln aufstellt, sagt am Schluß, dies waren Verzierungen „in astratto". Der Rest seines Buches zeigt an Stücken Palestrinas, Rores, Vittorias usw., wie man die Einfügung der Diminutionen in die gegebenen Kantilenen praktisch vornimmt. Keineswegs ist es eine svstematisch geordnete Schule der Kehltechnik.

Diese Diminutionssammlungen sollten also der kompositorischen Tätigkeit des Sängers zu Hilfe kommen. „Das Diminuieren ist eine Kunst; denn man muß dazu erstens ein guter Sänger und zweitens ein guter Kontrapunktiker sein," sagt Diruta[1]). Hatte der Sänger eine Kantilene zu verzieren — vorausgesetzt, daß er als Komponist noch nicht geschickt genug dazu war — so suchte er in den Schulen, die die Koloraturformeln und Musterbeispiele nach Intervallen und Kadenzen leicht auffindbar, weil übersichtlich geordnet enthielten, die seinem Gemack und stimmlichen Vermögen zusagenden und in die Kantilene passenden Diminutionen auf und setzte sie in die Parte ein. Der häufige Gebrauch eines „Bovicelli" oder „Conforti" machte mit der Zeit das Nachschlagen überflüssig. Für die gebräuchlichen Intervalle und Kadenzen stand dem Sänger nunmehr ein Schatz von Zieraten gedächtnismäßig zur Verfügung. Endlich vermochte ein solches praktisches Erproben des Wesens der Diminutionskunst die eigene Phantasie, Verzierungen selbst zu erfinden, anzuregen. Auch zu solchem Zweck schrieb Conforti sein Werk, wie der Titel sagt[2]).

§ 23. Die Praxis der Schule der Geläufigkeit.

Auch in den Notenbeispielen des Zacconi, der sich ausführlich über die didaktischen Prinzien, zur „disposizione" zu gelangen,

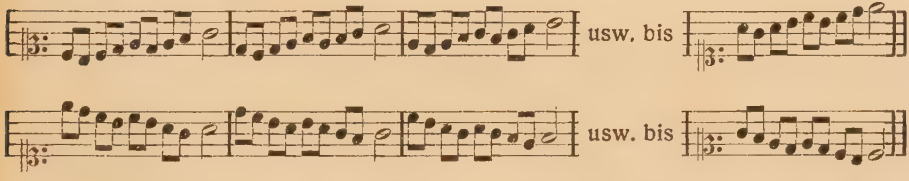
[1]) Karl Krebs über Diruta, Transilvano I, Vierteljahrschrift 8, 348.
[2]) per diventar possessore delli soggetti et far altre inventioni da se

äußert, ist hiervon wenig zu verspüren. Es ist bezeichnend, daß er zwar von der Manier des wiederholten Anschlags desselben Tones als von der wahren Tür spricht, um in die Passagenkunst einzudringen[1]), doch keineswegs seine Uebungen mit derartigen Manieren in Noten einleitet, sondern fast nichts als Kadenzdiminutionen bringt, um dem Schüler zu zeigen, „wo und wie man die Auschmückungen gebrauchen soll“[2]). Die Schwierigkeiten der vorletzten Serie seiner Diminutionen sind nicht erheblicher als die der letzten, ja diese Serie ist fast leichter zu singen als die erste[3]).

Den besten Einblick in die Praxis des Unterrichts gestattet Girolamo dalla Casa, detto da Udene in „Il vero Modo di diminuir“ 1584. Dies Werk[4]), eigentlich eine Kornettschule, auf deren Rechnung der ziemlich weite Umfang zu setzen ist, den die Uebungen gleich anfangs durchlaufen, doch auch ausdrücklich als Gesangschule bezeichnet, gibt den prinzipiellen Aufschluß darüber, wie die Behandlung der Singstimme gewesen sein mag, um sie zu höchstmöglicher Behendigkeit im Tonanschlag zu führen.

Casa beginnt mit einer Quintendiminution in Achteln und läßt sie stufenweise aufwärts und abwärts transponieren:

Primo essempio:



Als Uebungen für den Kornettschüler gedacht, hat Casa die Silben Le re Le re, gebräuchliche Artikulationshilfsmittel für das Erlernen der Zungenstöße, untergelegt. Alsdann wird die ganze Reihe — Casa hat alle Noten ausgeschrieben — zweimal wiederholt, einmal mit den Silben Te re, dann mit Te che. Benützt der Gesangschüler diese Noten, so übt er sie selbstverständlich als Vokalisen und zwar gemäß den herrschenden Anschauungen über

---

[1]) S. u. S. 145, 1.
[2]) Vierteljahrschrift 7, 348. Kap. 66.
[3]) Vierteljahrschrift 7, 348; 358; 359.
[4]) Der ganze Titel: Il vero Modo di diminuir, con tutte le sorti di Stromenti di fiato e corda e di voce humana. Di Girolamo dalla Casa, detto da Udene Capo de Concerti delli Stromenti di fiato, della Illustriss. Signoria di Venetia. Libr. I. Al Molto Illustre Sig. Conto Mario Bevilacqua. In Venetia, 1584. — Durch liebenswürdige Vermittelung des Herrn Prof. Dr. Joh. Wolf-Berlin gelangte Verfasser in den Besitz einer Kopie dieses im Liceo Musicale in Bologna aufbewahrten Werkes.

den Koloratnr-Vokalismus zuerst auf A, bei den Wiederholungen auf E und endlich auf O[1]). Maffei sagt über die Ausführung seiner ersten Uebungen[2]), der Schüler singe auf diesen Noten mit vorsichtigster Atemgebung den Vokal, der sich aus bestimmten Gründen[3]) als der geeignetste erweist[4]). Betreffs des Vokalisierens kommen die Gesetze des schulgerechten Tonverbindens in Betracht[5]).

Das zweite Uebungsexempel Casas lautet:

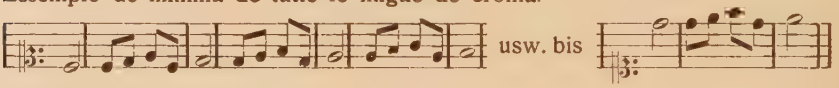
Secondo Essempio di semibreue de grado de tutte le lingue che si possono far le Crome.

In rückfälliger Bewegung:

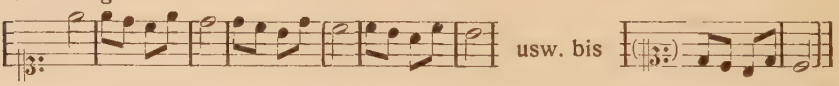
Auch jetzt findet man, wie im Folgenden, das Auf- und Abwärtstransponieren kleiner Urgebilde der Verzierungskungt. Obwohl Casa hier keine doppelten Wiederholungen ausgeschrieben hat, müssen sie als in der Praxis ausgeführt angenommen werden.

Dann folgen diese Uebungen:

Essempio de minima de tutte le lingue de cromä.



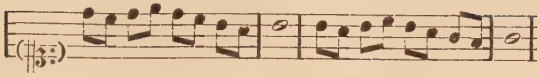
Rückläufig:

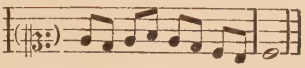


Esempio per terza de semibreve:

[1]) Ausnahmen S. o. S. 113 ff.
[2]) S. u. S. 139.
[3]) S. o. S. 44, 6 und S. 114, 6.
[4]) Maffei, Discorso, 18: voglia con queste note spingere appoco appoco il fiato, portando in bocca la lettera e per la ragione che dirò più sotto.
[5]) S. o. S. 116 ff.

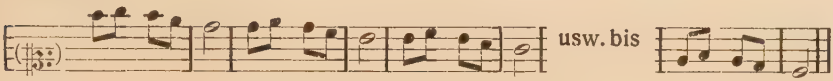
Rückläufig auch in Terzentransp.



bis 

Essempio per terza de minima:

Rückläufig:

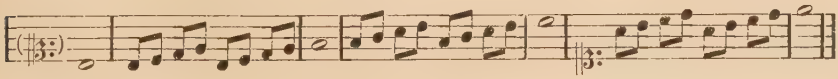


Essempio de quarta de semibreve:

Rückläufig:

Essempio de quarta de minima: Rückläufig:

Essempio de quinta de semibreve:



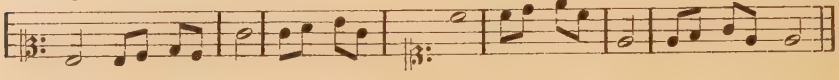
Rückläufig:

Essempio de minima de quinta: Rückläufig:

Essempio de sesta de semibreue:

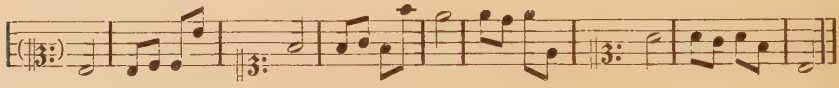
Rückläufig:

Essempio de sesta de minima:



Essempio de settima de semibreve:

Essempio de settima de minima:



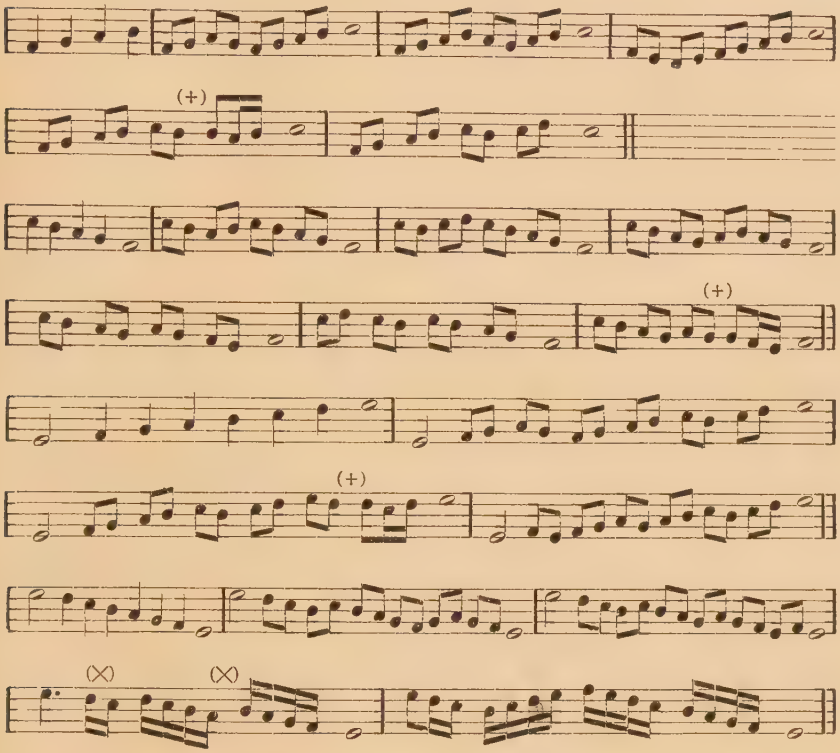
Essempio de ottava de semibreve:

Essempio de ottava de minima:

Hiermit läßt Casa die Reihe der Achtelübungen schließen. Die Transpositionen geschehen im weiteren Fortschritt nicht mehr stufenweise, sondern auch terz-, quart- bis oktavweise. Dadurch gewinnt Casa die Gelegenheit, in die anfangs stufenweise laufenden Bewegungen nach und nach größere Intervallsprünge einzufügen, worin der vorläufig beabsichtigte systematische Fortschritt dieser Uebungen besteht. Casa wird im besonderenen auf das nach Möglichkeit gelungene Tonverbinden und das Beibehalten des Tonansatzes auf beiden Tönen eines Sprunges geachtet haben.

Dies Prinzip des Transponierens vorerst leicht zu bewältigender Diminutionsformeln über den Umfang der Stimme hin dürfte den Schlüssel dazu geben, wie man für die Praxis des Unterrichts jene in der Anordnung des Stoffes nicht stimmpädagogisch, sondern lexikalisch begründeten Diminutionssammlungen herangezogen haben wird.

Auch Maffei ordnet das Transponieren seiner wenigen Notenbeispiele an. Es sind folgende:

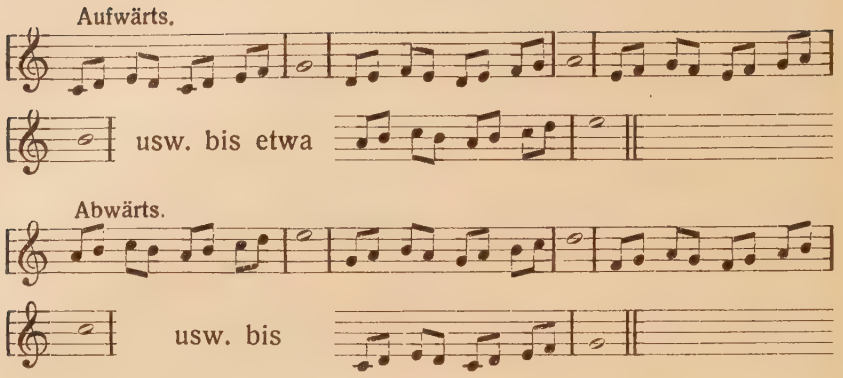


Dazu sagt Maffei: Dies sind die wenigen Noten, mit deren Hilfe man sich allmählich die Geläufigkeit aneignen kann.[1]) Er hat keine Schlüssel vor die Beispiele gesetzt, damit der Schüler auf jeder Stufe anfangen kann, d. h. auf ut, re, mi, fa, sol, la und zwar steigend und fallend, sowie auch in Sprüngen und stufenweise[2]), womit Maffei sowohl auf die Wahl einer geeigneten Tonlage, als auch auf das Transpositionsprinzip verweist. Befolgt man dies, so würde z. B. sein zweites Exempel, auf ut beginnend, diese Form der Erweiterung annehmen, indem es sich nach der Art und Weise des Casa richtet:

---

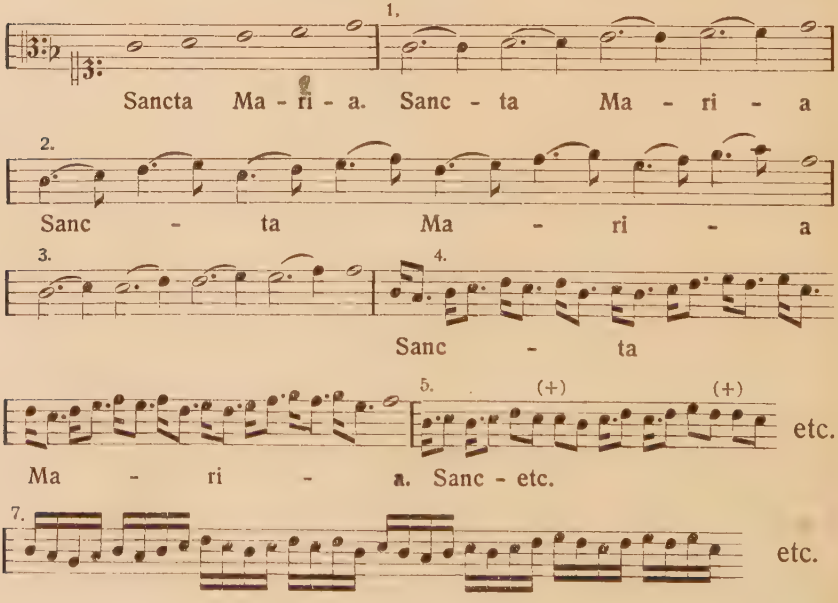
[1]) S. o. S. 125, 5.

[2]) Maffei, Discorse 21: io non hò posto chiave in questi essempi; l'hò fatto accioche si possano cominciare in ogni nome di voce, dico, ut, re, mi, fa, sol, la. Cosi ascendendo, come descendendo; e tanto in spatio, quanto in riga.



Es wird ersichtlich, wie der Gesanglehrer des 16. Jahrhunderts an der Hand weniger Formeln lange Uebungsreihen konstruierte, um die Stimme des Schülers lange und intensiv, ohne Sprunghaftigkeit zu beschäftigen und „verschiedentlich durchzuarbeiten".

Ebenso bedient sich Francesco Rognoni in seiner wie bei Casa lückenlos ausgeschriebenen Schule der Kehltechnik der Transpositionen. Aber er führt diese nur im Umfang einer Quinte aus. Um jedoch auch den ganzen Umfang der Stimme in Anspruch zu nehmen, dehnt er im weiteren Verlauf die einzelne Formel weit aus. Seine Art mag durch einige Beispiele erläutert werden:



12.

20.

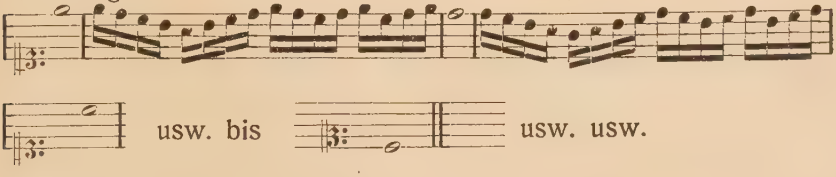
24.

Rognoni läßt die aufsteigenden Transpositionen auf der linken Seite, die absteigenden auf der rechten drucken, wodurch er gewiß andeuten wollte, daß ein angemessener Wechsel zwischen beiden stattfinden sollte. — Von den Deutschen bedient sich Friderici des Transponierens in seinen Uebungen. —

Wenden wir uns wieder zu der Methode des Casa, deren Fortsetzung in einer Tempobeschleunigung besteht. Die neue Reihe des Studienmaterials wird gewissermaßen durch Umformung der vorhergehenden Achtelnoten zu Sechzehntelwerten gebildet [1]). In ähnlicher Ordnung wie früher erfolgen auch jetzt Einfügungen von Sprüngen. Hier einige Beispiele daraus:

Essempio de semibreve de grado de semicroma.

Rückläufig:



Essempio de Sesta:

[1]) Umwandlung der Achtel in Sechszehntel ordnet auch Zacconi an.

Die Uebungen der Sept- und Oktavtranspositionen aber enthalten etwas Neues, wie durch Zufall streut er dort ein Trillerfragment, hier den Tremolo groppizato ein:

Essempio de Settima:

Essempio de ottava:

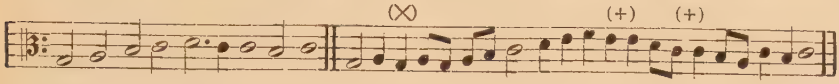
Offenbar hält Casa nunmehr, nachdem die Behendigkeit der Stimme auf Grund einer progressiv aufgebauten Reihe von Uebungen bis zu einem gewissen Grade entwickelt worden ist, den Zeitpunkt für geeignet, den Schüler den gelegentlichen Versuch einer Manier resp. eines Bruchstückes davon machen zu lassen. Solche vorbereitende Fragmente des Trillers (×) und der Manier des wiederholt angeschlagenen Tones (+), dieses in einer ein- oder zweimaligen Tonrepitition bestehend, finden sich auch in den Kadenzdiminutionen des Coclicus z. B. gleich anfangs:

Simplex. elegans.

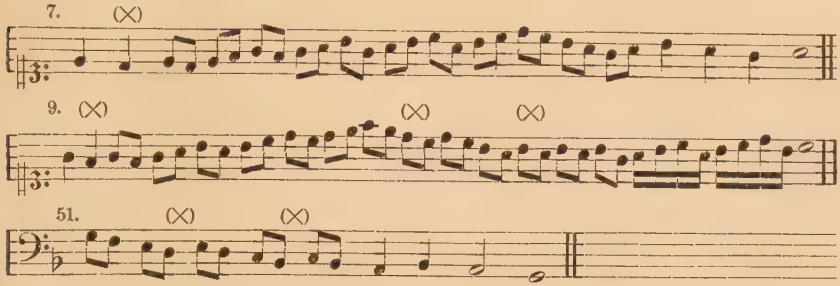
mit anschließendem Aufstieg aus der Unterterz zum Grundton.

[1]) Coclicus, Compendium: „Haec est prima clausala quam Josquinus docuit suos."

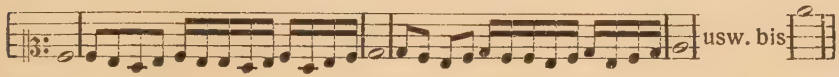
Dann Trillerfragmente bei Coclicus in zweierlei Notenwerten:



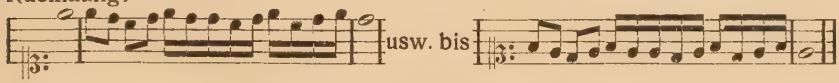
Oder bei Hermann Finck:



Gelingt die sozusagen zufällige Probe einer Manier, so werden dem Schüler besondere Uebungen, sie zu befestigen und ihre Technik zu sichern, vorgelegt. Deshalb bringt Casa nunmehr die folgenden Transpositionen des Tremolo groppizato:



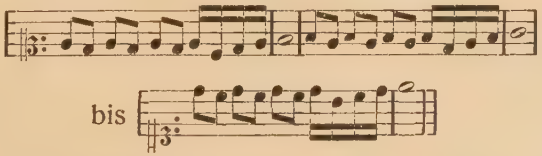
Rückläufig:



Wesentlich dieselben Uebungen folgen im Halbtakt unter Weglassung der ersten vier Achtel.

Die besonderen Uebungen des nunmehr etwas verlängerten Trillers setzen mit einer Herabsetzung des Tempos auf Achtelwerte ein:

Essempio del groppo battuto de semibreve.



Dann folgen rückläufig dieselben Figuren. Darauf findet eine Tempobeschleunigung[1]) des Trillers statt:

[1]) Wiederum steigert auch Zacconi die einfache Sekundbewegung in Achteln zum eigentlichen Triller in Sechszehnteln.

Endlich auch hier die Rückläufigkeit der Transpositionen.

Mit der perfekten Technik dieser Manieren erreicht Casa den ersten Abschnitt seiner Schule. Die Fähigkeiten des Schülers sind folgerichtig über einfache Achtelbewegungen, über das Erlernen der Sprünge, über Sechzehntelbewegungen bis zu der Beherrschung einiger Manieren entfaltet worden. Jetzt geschieht die erstmalige Anwendung des bemeisterten Lernstoffes auf die praktische Musik. Hierüber und über den ferneren Verlauf seiner Methode sagt Casa in der Vorrede: [1])

Nunmehr folgen einige vierstimmige Madrigale des Cipriano de Rore in Achteln, zwar zuerst die Melodie in einfacher Form, dahinter die Diminution dazu, um Note für Note zu zeigen, wie man sich dieser an jeder Stelle bedienen kann.

Von demselben Komponisten folgen noch andere vierstimmige Madrigale, die jedoch mit Sechszehnteldiminutionen versehen sind.

Alsdann habe ich Tonschritte und Kadenzen aus verschiedenen Madrigalen und Canzoni francese ausgewählt, die ich mit Achtel- und Sechszehnteldimininutionen versehen habe.

Es folgen Sechszehntel- und Vierundzwanzigsteldiminutionen [also Sextolen] über Intervallen und Kadenzen, darauf Vierundzwanzigstel- und Zweiunddreißigstelgänge.

---

[1]) Katalog des Liceo Musicale-Bologna I, 332: Poi seguitano alquanti Madrigali a 4. di Ciprano di Crome Semplici, con l'essempio inanzi la Menuta per dimostrar à Note per Note quello si fa per potersene seruir in altri luochi, et questi Madrigali ei potrete sonar in compagnia.

Seguitano aucora altri Madrigali del medesimo authore a 4. de Semicrome semplici sopra il medesmo modo delli primi.

Si vedono poi passi, et cadentie tolte da diuersi Madrigali et Canzoni Francese; nelle quali passi si mostra la Minuta di Croma, et dipoi de Semicroma sopra ogni passo.

Seguitano pòi le Semicrome, et le treplicate che sono 24. per battuta sopra passi et cadenze dopoi queste seguita un'altro essempio sopra passi, et cadenze delle treplicate et le quadruplicate che sono 32. per battuta. Seguitano ancor passi et cadenze delle treplicate semplice, che sono le 24. per battuta. Seguitano dopo queste le quadruplicate semplice, che sono le 32. per battuta sopra passi, et cadence.

Dapoi si tratta del diminuir misto, che sono le quattro figure insieme, cioè Croma Semicroma Treplicate, et quadruplicate, sopra passi, et cadenze, de diuersi Madrigali, et Canzoni Francese.

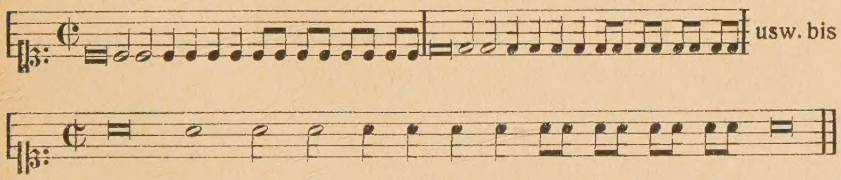
Et molto mi son marauigliato, et tutta uia mi resta nell'animo gran stupore che tanti Eccellenti Musici, che hanno scritto, non habbino mai trattato, se non della Croma, et semicroma et non hanno trattato delle altre due figure le treplicate, che sono le 24. per battuta, et le quadruplicate, che sono 32. per battuta. Essendo tanto necessarie nel diminuir, che in uerità non si può far di manco nel diminuir di loro: perchè il diminuir Misto è il uero diminuir, cioè delle quattro figure Croma, Semicroma, Treplicate, et Quadruplicate.

Endlich behandele ich das „gemischte Diminuieren", d. h. Kombinationen von Achteln, Sechszehnteln, Vierundzwanzigsteln und Zweiunddreißigsteln. Sie werden auf Madrigale und Kanzonen angewendet.

Und ich bin höchst erstaunt darüber, daß soviele ansgezeichnete Musiker, die über das Diminuieren geschrieben haben, nur von Achtel- und Sechszehntel-, nicht aber auch von Vierundzwanzigstel- und Zweiunddreißigsteldiminutionen gehandelt haben. Denn diese sind ebenso wichtig für die Verzierungskunst, und das gemischte Diminuieren macht erst das wahre Diminuieren aus. —

Auch diese Bemerkungen sind Zeugnisse für das Zielbewußtsein des Casa, der sich in der Abfassung seiner Schule merklich von der Art und Weise, Diminutionssammlungen zu konzipieren, wie sie vorher erörtert wurden, unterscheidet. Casa bleibt vorläufig der einzige, der deutlichen Aufschluß über die praktische Seite der Schule der Geläufigkeit gibt, dadurch daß er die bei den anderen Autoren aufgezeigten, aber nur in den Worten gegebenen didaktischen Grundsätze durch eine planmäßige Aufstellung von Uebungen erläutert, die mit einfachen Achtelbewegungen beginnend, bis zur höchsten Kehltechnik, der gemischten Diminution, führen.

Daß man mit der Erlernung gewisser Manieren auch anders verfuhr als Casa, d. h. nicht erst bis zu einem bestimmten Grade gesteigerter Fertigkeit in der „disposizione" wartete, zeigt Zacconi, da er den wiederholten Anschlag desselben Tones als die wahre Tür bezeichnet, um in die Passagenkunst einzudringen[1]). Wahrscheinlich ist auch Friderici dieser Meinung. Denn seine „Exercitia, darinnen ein Praeceptor seine Discipulos, so da anfangen, singen zu lernen, üben und unterweisen" soll, bringen als erstes Exempel dies:



Aber Friderici nimmt Rücksicht auf die jeweiligen Fähigkeiten der Schüler, indem er vorläufig nur Achtel üben läßt. Dann fügt er hinzu: „Wofern es der Captus puerorum ertragen kann, so kann man den Knaben auch wol Noten mit zwey Schwäntzen vorschreiben",

[1]) Zacconi I, Cap. 66: il tremolo, cio è la voce tremante è la vera porta d'intrar dentro a passagi, et di impatronirse delle gorgie.
Aehnlich Caccini: Il qual trillo e gruppo per essere scala necessaria à molte cose, che si descrivono. (d. h,. Accenti etc.)

woraus auf ein allmähliches Beschleunigen des Tempos als auf den Weg, diese Manier geläufig zu machen, zu schließen ist.

Dies ist auch aus den Notenbeispielen Caccinis[1]) abzuleiten, jedoch auch für die Erlernung des Trillers, worüber er sagt:

„Der von mir notierte „Triller" auf einer Tonstufe ist aus keinem anderen Grunde in dieser Weise gezeigt worden, als weil ich beim Unterricht . . . keine andere Regel beobachtet habe, als sich aus dem Hingeschriebenen ergibt, nämlich mit der ersten Semiminima zu beginnen und jede Note mit der Kehle auf den Vokal A anzuschlagen bis zur letzten Brevis, und gleicher Art beim Gruppo"[2]).

Dieser Anschlag mit der Kehle ist wörtlich zu verstehen. Donati hält die Bewegungen des Schildknorpels, die sichtbar sein müssen, für das Zeichen, daß die stimmlichen Funktionen auch sonst bei den Diminutionen richtig sind: Man sehe darauf, die Koloraturen möglichst mit dem Adamsapfel zu schlagen, denn das ist das einzig Wahre[3]). Vielleicht hat auch Zacconi diesen Vorgang im Auge, wenn er sagt, jene fortgesetzte Stimmbewegung, nämlich denselben Ton wiederholt anzuschlagen, unterstützt die Bewegung der Kehle und gibt ihr willigen Anstoß dazu, und so erleichtert sie in wunderbarer Weise die Anfangsstudien der Koloraturen[4]).

---

[1]) Fr. Rognoni „Selva", Regel 4 übernimmt die Anschauungen Caccinis hierüber wörtlich. Mich. Praetorius III, 237 bringt das Notenbeispiel des „Trillo" Caccinis ohne Kommentar.

[2]) Caccini, Nuove mus.: Il trillo descritto da me sopra una corda sola, non è stato per altra cagione dimostrata in questa guisa, se non perche nello inseguarlo alla mia prima moglie ed ora all'altra vivente con le mie figliuole, non hò osservato altra regola, che l'istessa, nella quale è scritto, e l'uno, e l'altro, cioè il comminciarsi dalla prima semiminima, e ribattere ciascuna nota con la gola sopra la vocale: „a" sino all'ultima breve, e somiglianteмente il gruppo. (Uebersetzung nach Goldschmidt S. 87.)

[3]) Donati, Motetti 1636. Regel III: mà veda se sia possibile batter la Gorga con il nodo del Gargozzo, che questa è la vera.

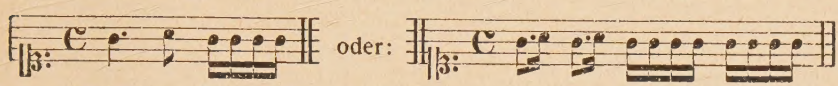
Ferner Maffei 16: che non habbia à far movimento alcuno, altra parte del corpo fuor che la detta cartilagine cimballare.

Mersenne II, 355: Ces cadences . . . il faut seulement battre l'air de la gorge.

Doni II, 25 i passaggi si ribattono, proferendo si nella gola . . .

[4]) Zacconi I, Kap. 66: quel continuo mouer di uoce, aiuta, et uolontieri spinge la mossa delle gorgia, et facilita mirabilmente i principij de passaggi; Questo mossa che io dico non deue essere se non con giusta fretta, ma gagliarda, et vehemente.

Zacconi läßt die Anschläge der Tonrepetition in angemessener Eile aufeinander folgen, kräftig und sogar mit Heftigkeit zur Ausführung bringen. Vermutlich hat man auch vorbereitende punktierte Rhythmen für die Tonrepetition und den Triller üben lassen, um einer Verschwommenheit der eigentlichen Tonrepetion oder einer Verengerung des Trillerintervalles durch eine (auf diese Art pädagogisch begründete) absichtliche Härte und Schärfe der Tonanschläge vorzubeugen. Bei Rognoni findet man diese Noten:



bei Michael Praetorius diese:

Lebenslauf.

Ich, Bernhard Ulrich, geb. am 18. Oktober 1880 in Hasselfelde (Kreis Blankenburg, Harz), evangelisch-lutherischer Konfession, besuchte zuerst die Bürgerschule in Hasselfelde, dann die Realgymnasien in Bernburg a. S. und Braunschweig. Hier wurde mir Ostern 1901 das Zeugnis der Reife zuerkannt. Ich studierte in Berlin Physik, alsdann (mit einer einjährigen Unterbrechung) in Leipzig und Berlin bei Prof. Dr. Riemann und Prof. Dr. Kretzschmar Musikwissenschaft, ferner Philosophie und Pädagogik, auch Kunstgeschichte und deutsche Literatur. Gesangliche Studien, denen ich mich außerdem widmete, veranlaßten mich zu vorliegender Dissertation.